岩波講座　東洋思潮

日本文學の特質

岡崎　義恵

岩波講座　東洋思潮〔東洋思潮の展開〕

東洋思想に於ける日本の特質

日本文學の特質

岡崎義惠

岩波書店

東洋思想に於ける日本の特質

日本文學の特質

岡崎義惠

目次

序言　日本文藝の樣式的特徴

日本文學の特質といふ問題は、取扱ひ方によつては、極めて通俗的な感想に終る恐れがある。此題目によつて一般讀者の期待する所は、或は、日本文學の題材になつた、樣々の日本人の生活や思想の特色について、何かを聽かんとする事であるかも知れない。又日本精神とか日本の民族性とかいふものを、文學を通じて知らんとする事であるかも知れない。無論それらの問題も日本文學の特質でない事はない。併し私の此處に述べようとするのは、もう少し文學そのものに限定された問題である。從つて少しく專門的になるのである。

まづ最初に斷つて置きたい事は、「日本文學」といふ與へられた標題の語を、私は自分の用法によつて、「日本文藝」と置きかへ、それを一般に日本語で書かれた文獻といふやうに廣くは使はず、言語によつて表現せられた日本藝術といふやうに使ふのである。卽ち藝術としての日本文藝を對象にしようと思ふのである。

さてさういふ意味の日本文藝の特質とは何であるか。これを嚴密な學的立場から言ふと、卽ち日本文藝を對象とする一つの學、私が「日本文藝學」と呼ぶものに從つて考へると、それは文藝の日本的樣式が持つ特徴といふ意味になるのである。この日本文藝樣式といふものは種々の觀點から見る事が出來るが、それを外延的に見ず、內包的に見れ

ば、數個の樣式的徵標によつて規定された或樣式的類型となる。そして日本文藝の此樣式的徵標を求めるといふ事は、日本文藝の全作品に亙つて、綿密嚴正な觀察を施し、他國の文藝との比較を試みつつ、日本的特色を示す點を摘出しなければならないのであつて、それは長年月の勞作と、銳利な洞察力とを俟たなければならない事である。私は無論かやうな研究を生涯の仕事としてゐるものであるから、進んで此事に當らなければならないのであるが、それだけに又、一生を費して辛うじて或程度の成功を見るを得れば幸と考へてゐる位のもので、今日の所、完全な研究の成果を發表するといふ樣な事は到底不可能の事に屬するのである。

特に本稿は東洋思潮の中に於ける日本文藝の位置を指摘する事が主なる目的となつてゐる樣であるから、これを嚴密に取れば、少くとも支那及び印度の文藝との十分な比較研究を施した結果、言を立つべきものである。然るに支那文藝との比較は尙困難はあつても不可能ではないが、印度文藝に至つては日本における研究が殆ど成立してゐない位であつて、我々專門外の者がこれに口を挾むといふ事は殆ど不可能の狀態である。それで支那文藝との比較は、幾分準備にとりかかる事が出來、例へば萬葉・古今と唐詩との比較、平安朝物語と晉唐小說との比較の如きは、少しは手にかけても見たのであるが、それも組織を立てる迄には進んで居らず、殊に印度文藝との比較に至つては全く踏み入る事が出來ない。學界の現狀では何人と雖も支那・印度の作品を精密に日本の作品と比較し得る人はあるまいと思ふ。それは西洋の作品との比較よりも寧ろ困難な位である。其點では造型美術の世界は、言語といふ障壁が無い爲に、まだしも比較研究が容易である。文藝に至つては言語の克服が困難である上に、長時間を要する性質のものであるから、非常な難事に屬するといはなければならない。

それで私が此所に試みた、日本文藝の特質についての考察は、準備的作業の甚だ薄弱な、早急な結論のみを竝べたやうなものであり、日本文藝と比較さるべき筈の外國文藝についての考察は、單に通用の常識から漠然と得來つた觀念を基礎としたものに過ぎない。只しかしながら一本の草でも深くそれを凝視し、その本性を洞察すれば、おのづからその特性に觸れ得る事もあると思ふ。日本文藝の或物については、專門の立場からいくらか深く久しい省察を施して來たつもりであるから、或程度迄は其性命を捉へ得た點もあるであらうかと、竊かに考へないわけでもないのである。それ故本稿は日本文藝の樣式的特徵についての假定的考察であり、今後完全な比較研究の結果、何所迄この想定が正しいかを證明さるべき筈のものであると考へて貰へばよいのである。

さてかやうな意味において、日本文藝の樣式的特徵として、如何なる徵標を指摘すべきであるかと問はれるならば、私は若干の答を準備して居ないわけではない。嘗て「學の對象として見たる日本文藝」といふ論文の中で、私は「優雅可憐、渾一的無構造的、單純素樸、現實的情調的、直觀的感性的」といふ諸特徵を擧げた事があり、其後又これを一層要約して「抒情的、印象的、單純、優雅」とし、すべて此等の特徵の因つて生ずる根原的特性として、「年少的」といふ日本的性格を指示した事がある。文藝の發生する地盤としての人に力點を置くならば、この「年少的」といふ特性は慥かに日本的なものを最もよく示して居ると言つてよいと思ふ。上述の諸特徵は總てこの「年少的」性情の發露であると言ひ得る。併し轉じて文藝作品そのものの上に現はれた、最も具體的な特徵を指すならば、むしろ其形態上の特性である所の「渾一的無構造的」といふ點を擧げるのが適當である。これは形式原理の上に現はれた日本文藝樣式の著しい徵標であるといふ事が出來る。上述の他の特徵もこれを形式的原理に歸せしめると、この意味のものと

なる。更にこれを簡單な言葉に約めると「渾融的」と稱してもよい。

それで本稿ではこの「渾融的」といふ著しい一徴標を掲げて、其他の諸特徴はこれとの關聯において見る事とし、以下實際の作品に當つて少しく精細にその意味を追究して見ようと思ふ。これはかなり以前から私の考へて居た事であるが、無論これに類する說は他の人によつても說かれて居り、殊に鼓常良氏の日本藝術樣式の研究に「無框性」とか「無限界性」とかの語を以て說かれて居る點は、私の今述べようとする事と殆ど符合するものである。私は自分の獨創的な意見を述べようとするよりも、萬人が承認する事實を告げようと望んでゐるのであるから、寧ろかやうな一致を喜ぶのである。只しかしながら、私は自身の觀方や表はし方で此眞理を把握しようとするのであるから、其點では多少自身の方法を持つて居り、其細部においては必ずしも總ての人の贊同を得難いかも知れない。

私はまづ第一章において、この「渾融的」特性が最も顯著に認知される「形態」の方面を檢討し、次に第二章においてこれと同樣の特性が「表現法」(從つて「觀照法」)の方面にも現はれて居る事を吟味してひとまづ本稿を終り、更に餘言として、それが「內容」や「素材」の方面についても言ひ得る事を指摘して筆を擱かうと思ふ。餘言において輕く觸れて置いた問題は、他の機會に旣に述べた事もあり、又今後精考すべき宿題でもあるのである。

第一章　形態上の特質

一　無構造的渾融性

抒情詩・敍事詩・劇詩といふ西洋風の形態論は、日本文藝にも或程度迄は當嵌らない事もないけれども、嚴密に考へて行くと、此等三形態のいづれも、純粹な形では見出し難いやうに思はれて來るのである。和歌は最も抒情詩的ではあるが、多くは敍事・敍景の要素を含んで居り、俳諧は更にその敍事・敍景の要素が多い。發句は多く敍景（若しくは詠物）であり、附合は多く敍事であつて、しかもそれが抒情詩的性質と融合して居るやうに思はれ、或場合には戲曲的なものを含んでゐるなどと言ふ人もある。古事記や軍記物の如きは、敍事的ではあるが、嚴密な意味で敍事詩といふには難點がある。平安朝以來の物語も敍事的ではあるが、和歌が重要な構成要素をなして居て、和歌の詞書の發達したものの如き感もあり、又日記・隨筆に近いやうな特色もある。西鶴の浮世草子は、近代的敍事詩としての小說と認められるものではあるが、小說として考へると、極めて特異な構造をなして居るもので、說話集・短篇小說集の如くでもあり、評判記・細見・隨筆の類に近い點もある。馬琴の讀本などは比較的敍事的構造の明瞭なものであるが、これは支那小說の模倣を思はしめるもので、純粹に日本的な形態と言ふには躊躇されるのである。謠曲・淨瑠璃などは劇詩に近いとも言はれ得るが、嚴密に言へば抒情・敍事・劇の三形態の融合であると考へられる。歌舞伎脚本や連歌などになると、文藝作品として其形態を論ずべきか、娛樂機關若しくは遊戲的施設として見るべきか疑はしい點があるのである。

一方言語音の形式において、日本的長所を發揮したものは、無制約的な自由を有する散文か、若しくは空間的結晶性を持つ短詩形かである。一定の韻律的構造を嚴格に守つてゆく長詩形は日本的長所に惠まれてゐない。內面的な形態の方でもこれに相應ずる事が言ひ得られるやうである。日本的な表現形態は、隨筆の如き、全く自由に心の動くが

ままに隨順して行くものか、さうでなければ、抒情・敍事・劇といふやうな要素を、分ち難い壓縮的狀態の中に煮つめたやうな、極めて簡樸單純な印象的象徵的形態であらう。そして、この後の場合、卽ち、無構造的・斷片的なやうに見えて、深い焦點を持つやうな表はし方が、日本的な最高の形態であると思ふ。

日本の作家は、藝術的對象としての文藝的想像の世界を、客觀的な一つの統一的形象として、構築しようとすると、多くの場合構築力の薄弱を暴露する傾向がある。構成の意志を働かす事なく、あるが儘のものを直にいたはり育て、從順にその成長に追隨して行く時、玉の如く渾然たる藝術的形象が湧き出でて來るのである。この態度は一面女性的であるとも言ひ得られるが、一層適切に言へば矢張り年少的であるとも言ひ得られる。理智と意志とで對象を作るのでなく、感覺と情調とで對象に從つて行くのである。從つて何れかといへば抒情的形態が主導的位置を占めて居ると思はれる。

日本の文藝作品は、一作品の內部構造を十分に自覺し、其構成要素の相互關係を、或合理的目的に向つて定位せしめようとする意圖が、完全でもなく、又必要でもないやうに見えるのである。作品は實際生活の中から自然に、いはば無意志的に引出されて來るのである。從つて作品の內部に構造意志が働かないと同樣に、生活そのものに構造的特色がなく、生活の諸部面は無構造的に渾融して居る。其所で、文藝作品は實用や娛樂や、時には政治や道德や宗教などとも渾融して、互に分割し難い狀態になつてゐる事がある。卽ちこの特色は文藝のみの問題ではないと言つてもよい。

かやうな形式原理は、統一といふよりも渾一である。部分が全體を構成するのでなく、始めから全體があり、部分と見えるものは又それ自身自由に生きて動き、しかも何れも渾然として矛盾なき世界の中に融和してゐるのである。

二　歴史物語と作り物語

日本文藝の中でも構造的なものは見出されない事はない。先づ古事記の如きは、著しい敍事的構造を持つて居る。國家の成立の淵源を明かにし、其發展の跡を追求するといふ意圖があり、天孫民族と出雲民族との同一根源から出て二分し、更に再び合一する徑路を說明せんとする目的が見られる。併しこれは當時の史學的志向の現はれであつて、必ずしも藝術的意志の現はれではない。そして之を史學的體系化として見れば、其目的に從つて嚴密に史料の取捨・配列を成遂げ、完全な成功を收めたものとは言へない。寧ろ其點では漢文で書いた日本書紀の方が目的を達したものと見るべきであり、そしてそれは支那史書に學んだ結果であると言つてもよい。文藝として見れば、古事記は日本書紀より高度のものであるが、それは敍事的構想の確實さ、思想的統制力の堅牢さに於いて價値があるのではなく、個個の說話の含む潤澤なる直觀、個々の事件を浸す抒情的表現に於いて、深い魅力があるのである。卽ち斷片的な一々の說話が、斷片的なやうでそれ自身まとまりがあり、それは多く歌謠を中心とする抒情的內容を重大視したものであり、夫々の事件が劇的頂點を含む事も少くない。大國主神の求婚・火遠理命の海宮訪問・輕太子と輕大郎女との戀愛の如きは、文藝的價値の高いものであるが、古事記全體の敍事的構造から言へば、部分が全體を凌駕する如き不均衡を感ぜしめるのである。個々の材料が自由に生きて動いてゐる爲に、その點では潑剌としたものを感じるが、全體が一つの目標に向つて集中する强い統制力から來る效果は薄弱であるといはなければならない。これは古事記が旣に指示した日本文藝の特色であつて、其後に現はれる作品も、長篇になると大體かやうな性質を持つのである。

古事記に最も近接する形態を持つのは軍記物、特に平家物語であらう。これは源平興亡の跡を辿るといふ意圖に於いて、又政治的・宗教的思想による統一を含む點に於いて、やはり古事記的構想を持つものであるが、その構成要素をなす多くの說話が、夫々生動力を持つ割に、それが全體に對して持つ動かし難い職分といふものを確保して居ない。少し位話を拔いても入れても大局に影響がなく、事實さういふ事が行はれたと思はれる。全體が事件の發展といふよりも、挿話の累積といふ趣を呈するのである。

この古事記・軍記物の類で、一層敍事詩的構造の薄弱なものに、多くの歷史物語があるが、此等はとにかく歷史としての意味を持つものであり、その史實が大體或敍事的統一を包藏して居るのであるから、いかに敍事的構想が乏しくとも、それは自然に合理的な事件の進行を示すのである。それ故外見上はとにかく統制あるものの如くに見える。併し作者は史實に從つて動いて行つただけの事である。そしてその史實を追求する態度が又、その方に徹底した峻嚴さを固持したものでは無いから、結局は部分部分の興味に停滯し勝ちである。恰も子供が一筋の道を步いて行くやうなもので、路傍の花や小鳥や、家々の有樣や、往來する車馬などに一つ一つ心を惹かれながら、ともかくも道は迷はずに目的地へ行きついてしまふやうなものである。道中の一々の風物が、その時々抒情的感銘を誘ひながら羅列して居る。その中を無心に通つて行くのが作者の態度である。それは隨筆的なものとも言ひ得る。

かやうな對象の統一の仕方は完全に敍事詩的なものではない。けれども歷史に隨順して居る間は、尙敍事詩的境地に近接して居る。然るに、進んで純粹に藝術的創作として、かかる敍事詩的作品を形成しようとする場合には、この敍事的構造の不確かさが一層顯著になつて來るのである。

平安朝に入つて「つくり物語」と呼ばれる虚構の敍事的作品が流行するやうになつた。その中で伊勢物語などは大和物語の如き事實譚と區別がつかず、未だ長編小說の形態をもなさず、極めて短い說話の集合の觀がある。併し既に業平らしい人物で統一しようとする形跡があるに關らず、十分成功して居ない。それを完成したと思はれるのが源氏物語であるから、源氏物語は物語に於ける構想の上から言ふと、伊勢・大和の如き事實譚の集積を、主人公の生涯の發展として形態化しようとしたものと見られる。その意味では個人中心の歷史物語といふ意味を持つのである。然るに一方物語の祖といはれる竹取物語の流があつて、これは純粹に作り物語であり、虛構の上に立つ事件の形成が中心となつてゐる。これも落窪・宇津保を通過して源氏に注ぎ込んだ。源氏は伊勢・竹取の兩潮流の綜合點に立つて居るから、これは一方、逸話の累積から一人の主人公の生涯を紡ぎ出さうとする意圖と、一方、種々の事件の錯綜から一つの主要事件の發展を構成しようとする意圖との結合したものであると見られる。それで源氏物語は世界屈指の名作たるの實に背かず、見事にかかる意圖を果したものであると言つてもよい。併しながら、その結果はどういふ形態のものになつて居るかといふと、渾然たる獨自の敍事的統一を示してゐるといへない事もないが、それはかなり獨自性を持つたもので、所謂敍事的構想といふものから言つて常態を追つた堅實なものであるとは言へないと思ふ。大體說話の進行は時間的推移を追つてゆくが、竪の竝びと稱せられる繼次的な卷々もあれば、横の竝びと稱せられる竝行的な卷々もあり、竪横を兼ねた竝びもあり、時には時間的に前に戻る事もあつて、必ずしも嚴密に時間の流を追ふのではない。そして光源氏の生涯を辿るといふ意味から言ふと、大體はさうなつて居るが、各卷が特にその生涯の時期の

區畫によつて立てられて居るといふのではなく、光源氏をめぐる多くの女性が夫々自身の描寫を主張するらしく、多くの巻々に割據して居る。それで光源氏は多くの女性の羅列する間を右を見たり左を見たりしながら漫歩するやうな狀態で、長く長く通つて行くのである。そして光源氏が歿する事によつて物語は閉ぢるのでなく、その後に殘つた人人の小さな生活狀態が繰り擴げられ、宇治十帖からは又新しく薫を中心とする話が始まつて、その途中で終つてゐる。光源氏の生涯を表現する意圖かと思ふと必ずしもさうではないのであり、光源氏を中心とする三代にわたる一家の運命を描いたものかと思へば、その意味は一層稀薄である。さうかと言つて單に社會の諸相を描くとか、物のあはれを取集めるとかいふだけのものでもない。それ故全體としての構造を嚴格に論ずると、やはり敍事的ではあるが、非常に隨筆的感觸が濃厚である。各巻の區分も、成るに從つて綴ぢて行つたのではないかと思はれるやうに、十分な統一がなく、宇治十帖などは別の作者が書き續いだのでは無いかと思はれる程、筋の聯絡が微弱であり、宇治十帖が終つてもまだその先を書くつもりであつたかもしれないし、さうでないやうでもあると思はれる程、結末が不確かである。かかる特色は微茫幽邃な餘韻を齎す效果があるので、決して藝術的價値がこれによつて傷けられるのではないが、敍事的構造の齎す效果ではなくて、隨筆や印象詩などから來る魅力に類似したものである。

無論源氏物語を隨筆や印象詩といふ事は出來ない。枕草子と比較してみればそれは明かである。主人公が儼然として說話の中心に座を占め、出場人物は悉くこれと關聯する行動を採り、これらの人物を載せる社會的環境は現實的な迫力を以て一つの舞臺を展く。主人公は物のあはれを中心とする心情の脈絡を以て人々と交渉し、徐々としてこれを宗教的解脫の理想に向つて繫ぎゆくのである。社會的舞臺は榮華と衰頽との明暗によるをかしき事の交錯を以て彩ら

れつつ、深くも奇しき宿世の操る世界である事を顯現する。かかる壯大・深刻な人生の縮圖を五十四帖に表現する事は、單なる隨筆家や印象詩人のよくなす所ではない。かくの如き大なる敍事的作品としての意味を否定して私は說を立てるのではない。併しそれにも關らず、源氏物語には嚴格な敍事的構造が缺けてゐる事を否定する事が出來ない。そしてかの人間の內面の意味として表現された「物のあはれ」は、實は敍事的なものではなくて抒情的なものであるから、これが作品の中にあまりにも橫溢する時には、作品の全形象を溶融して抒情的なるものに變質せしめる恐のあるものである。事實源氏物語は竹取・宇津保等に比してみてもあまりに抒情的感動が汎濫してゐる。和歌の挿入が八百首近くに及ぶ事だけでもその一斑は察知されるのである。卽ち敍事的作品としてはあまりにも軟弱なる、血脈のみで骨格を缺いた作品であるとも言ひ得られる。又かの風俗史家を喜ばす行事の多彩、歌人・俳人の範となる優艶なる自然描寫は、あまりにも風韻の好もしさに誘惑されて、現實の眞を視る目のぼやけた事を示すものと言ふ事も出來るので、結局印象的抒情詩人の見た世界の像に過ぎないではないかとも思はれる。更にかの人生の歸趨を宿世とそれからの解脫とに置く思想・信念の如きは、此物語に深き世界觀的背景を與へたものであるが、これは日本的なものといふよりも寧ろ印度的なものと言はなければならず、しかもそれがかなり日本化する事によつて思想的・宗敎的な深さを失つてゐるのであるから、此處に外來思潮の影響とその咀嚼とを見るはよいが、直ちにこれを日本的な文藝形態の統一原理とする事は憚らなければならない。

かやうに源氏物語は、隨筆的な無構造性、抒情詩的な無骨格性を含むものではあるが、しかし本質的に言つて、隨筆や抒情詩ではなく、やはり敍事詩的系統を引く小說であると言はなければならない。併し敍事詩的純粹、小說的堅

牢を重んずる見地からすれば不純でもあり軟弱でもある如く思はれる作品であつて、其處に複合的な一種の「物語」といふ形態を認め得るとしなければならないのである。

三　小說と戲曲

古代的な敍事文藝におけるかやうな特色に類することは、近代的な「記」及び「物語」とも言ふべき諸種の小說類についても考へられる。まづ浮世草子について一瞥を與へよう。西鶴の一代男・一代女を浮世草子の代表的なものとして見ると、之は一面評判記・細見の類の系統を引くものと言はれて居り、この系統は隨筆に接觸するもので、其文藝的系統を求めると枕草子に歸する事が出來る。そしてこの枕草子的な見聞記・隨想錄・小話の累積を一人の主人公の生涯によつて串差にしようとした意圖は伊勢物語から源氏物語へ傳はつた「物語」的系統であつて、此中から構成的な敍事的形態の發生するわけがないのである。加ふるに俳諧といふ、後に詳しく說明するやうな變態的構成法から、西鶴は藝術形態の根本原理を學んで居るのである。此處に生み出された浮世草子が、物語・隨筆・俳諧といふ、日本的形態の集成の如き特異なる姿をなしてゐる事は更めて言ふ迄もない。一代男・一代女が敍事的風貌を裝ひながら、本質的には只累々たる印象を盛る爲に一人の人間らしいものを借り來つたものであり、その主人公は敍事的內面の動力として必然的な行路をとつて働くのではなく、或時は環境を寫す鏡として、或時は作者の驚異の情を盛る盃として用ゐられてゐる事は、凡そ疑へない事である。一代男・一代女ではまだ主人公が設けられてゐるが、後の作になると純然たる說話集に近づく。只、日本永代藏・世間胸算用の如きは、成功談とか大晦日の世相とかいふ主題らしいもの

を設けてはあるが、かかる漠然たる主題の下に收められた各部分は、一個の統體を形造る爲の十分な關聯を持つて居ない。それは枕草子が「里は」「草は」「集は」「歌の題は」「草の花は」「おぼつかなきもの」「たとしへなきもの」といふ様な主題の下に、雜然と種々の斷片的事項を羅列したのに似てゐるのであつて、無構造的傾向の頭腦が、ともかく組織を欲して、辛うじて案出した、極めて幼稚な構成法であると言はなければならない。これはやはり隨筆的な特色を示すものであらう。西鶴の作中では、五人女の如きが最も構造の成功したものであらうが、これは五人の女の戀を對照させ、調和させながら五幅對の畫を描いたやうなもので、その脈絡が構造を超えた微茫な美的情調に存する爲に、深い魅力を含むのである。

西鶴の後も、洒落本・滑稽本などと呼ばれる寫實的傾向の小說は、多く構成的なものではない。遊廓の種々の場面を竝べたり、風呂屋や床屋の雜談を集めたり、街道筋の見聞を重ねて行つたりするのである。日記・紀行・隨筆――尙進んでは漫談のやうなものが本質をなしてゐる。小說的構造は表面だけのもので、精神は無拘束な自由を欲してゐるらしいのである。

これに對して、無論、浪漫的傾向のものもあり、これは竹取の系統を引く事件的構築を志してゐる。合卷・讀本の類は寧ろ事件の錯綜に興味を置くのであるから、確かに無構造的ではない。儒教や佛教による思想的統制も行はれてゐる。勸善懲惡の理想をも示さうとしてゐる。併しこの種の作品は二重の意味において日本人の構造的でない性情を暴露してゐる。第一かかる作品は支那・印度的である。竹取物語が旣に十分これを證して居り、宇津保物語の俊蔭卷が波斯國の話で初まり、濱松中納言物語の內容が唐を取入れてゐる事でも知られる。德川時代の浪漫的小說は、旣に

屢々指摘されてゐる如く、剪燈新話・今古奇觀・水滸傳の如き、支那小說の影響の多いもので、その構成的手法は日本的地盤から自然に湧出したものではない。其思想も日本的人情――物のあはれを抑へて、峻烈な道義感や荒幻な宗教的情調を强調したものである。それ故此種の作品は、日本人が構造的になる爲には、外國を學ばなければならないといふ眞理を示すものに外ならないのである。第二にかかる作品は構造の堅牢を志しながら、その結果はやはり部分に對する興味が全體を凌駕し、錯雜な個々の挿話がそれだけ斷片的に生き動く如き、つまり日本的な無構造性を示すことになつて居るのである。合卷の類は多くさうで、混亂と炸裂とに陷つてゐる。やはり緊密な統一よりは無制限な變化を喜ぶやうな效果が、自然に出て來てゐるのである。讀本だけが日本の作品では最も構造的であるが、その爲にこれ程日本放れのした作品はない。人情本はかの寫實的な自然さと、この理想的な峻嚴さとを兼ねてゐるやうであるが、その爲に無特色・無氣力なものになつてしまつたやうに見える。

かやうに事件の内面的動力を跡づけ、人間の行爲の必然的な發展として世界の構造を觀貫くといふ事は、日本人には向かないものであるから、西洋風の戯曲的形態は、日本には見られないと言つてもよい。謠曲や初期淨瑠璃が、あまりに抒情的であつたり、敍事的であつたりして、戯曲的構造に缺くる所のあるのは、更めて言ふ迄もない事である。歌舞伎脚本が、音樂・舞踊・物眞似・辯舌・からくり・見世物などの諸要素に分裂して、演劇的統制力に缺くる所があり、結局夢幻劇などと言はれるのは、戯曲が無力な爲である。戯曲的内面の構造が既に夢幻劇的で、事件が支離滅裂であり、人物が無性格的であるからである。櫻田治助・鶴屋南北などといふ、脚本作者としては代表的な人も、西

洋風の劇作家として見れば極めて變態的なものである。それにも關らず歌舞伎には大なる魅力があり、藝術的感覺に於いて決して侮るべからざるものを持つてゐる。能でも操でもさうである。これは戲曲といふ文藝形態に成功した爲ではない。そのやうな構造なくして、自由無礙に潑剌たる美的感受性を延びさせてゐる、その特殊の樣式によつて、獲得したものである。近松の世話物などは、最も戲曲的な內面の統一あるものであるが、これは極めて短篇的なものであつたからでもあり、又事實をその儘素材とした爲でもあつたであらう。そしてこれは歌舞伎の舞臺には適しない爲に、次第に上演の機會を失ひ、竹田出雲や近松半二あたりを中心とする合作物が、實際には舞臺效果を收めるやうになつた。そしてこの合作物こそは、實に斷片的な印象的魅力を羅列する無構造的作品の代表である。更に適切に言へば、構造を持つてゐながら、構造を凌駕するやうな部分の生動が齎す魅力を目的としたものである。構造體としてみれば失敗であるから、かかる作品の美は、其點から論じては見當違ひになるものであらう。

明治以後西洋の戲曲の影響で、歌舞伎脚本とは違つた、構成的な作品を出したけれども、小說の爲に壓倒され、小說程の傑作が現はれず、又一時的流行に終つて、持續的な勢力を持ち得ない。これは長詩の運命と比せらるべきもので、日本人は長詩・戲曲の如き形態を欲しないでは無いかと思はれる。

四　日記、紀行及び隨筆

以上に述べた如き作品は、日本的特徵を包含してゐるとはいへ、一應は外國にも存する文藝形態であつて、只それが多少獨特の、無構造的・渾融的傾向を含んでゐるといふに過ぎない。日本にはかやうな段階を超え、一層顯著な獨

自の形態を持つ作品がある。日記・紀行・隨筆・連歌・俳諧などがこれである。

日記といはれるものの中には、全く記錄的で、文藝作品とは認められないものがあり、此種のものは何も文藝形態としての獨自性があるとは言へない。然るにこの日次的・記錄的なものが變形して、作り物語のやうな傾向を帶び、しかも作り物語の如き敍事的構造を持たず、寧ろ却つて和歌の述懷、卽ち抒情詩的傾向に近づいたものがある。平安朝女流の日記――蜻蛉日記・和泉式部日記・更級日記などの類である。此等は日記として見ればあまりに物語的であり、物語としては客觀的世界の觀察や事件の構造に乏しく、寧ろ和歌的であり、和歌として見れば自己の生活や境遇や運命を客觀的に觀過ぎて居り、又批判的精神が多過ぎる。從つて隨筆のやうでもあるが、隨筆として考へると、一貫した筋道があつて、自己の生涯を一つの纏まつた世界として表現しようとする意圖が見え過ぎる。これを抒情的・敍事的兩要素の結合と言ふ事も出來る。かかる傾向は旣に和歌そのものに見られる所であり、又物語にも見られる特徵である。平安朝女流の日記といふものは、和歌と物語との中間にあつて、一種獨特の位置を占めて居るものである。それは事實敍述的散文の部分と和歌との交錯によつて、全體が組立てられてゐるのであるが、その點を度外視しても、全作品の形成の根本的態度において、和歌を長くして物語にするといふやうな心構へが見られるのである。事實和泉式部日記の如きは歌集から次第に成立して行つたものではないかとも考へられるのである。

紀行――卽ち「道の日記」なるものは、かかる日記が旅中の生活から生れる場合である。從つて此處では生活事變の代りに風物の移動が寫されて居り、其中に鏤められる和歌・俳句も、敍景的なものが多くなる。併しながら、素より抒情的主觀も極めて濃厚である。土佐日記・いほぬし・東關紀行・十六夜日記・奥の細道など、此類の作品は決し

て貧しく無い。日本文藝に一つの大系統をなしてゐる。紀行は日記よりも抒情詩に接近すると思はれるのは、生活事變が中心とならず、自己の生活の纒まつた表現に迄進まないからである。けれども抒情詩としては外部世界の描寫が多過ぎるのである。

次に紫式部日記・枕草子・徒然草の如きは、やはり抒情詩的なものとも見られるが、それにしては客觀的世界の表現が多きに過ぎるものであり、又その構成要素が餘りに無統一的であつて、この儘の形では、尙隨筆といふより外はない。强ひて敍事・抒情といふ如き形態の統一を見ようとするならば、全篇を一度解體して、作品としての單位を作り直さなければならないのである。さうすれば短歌・俳句の如き斷片的・印象的な散文詩の集に變形するであらう。此等の作品は作者の意圖は今日から十分突留め難く、現存形態は、或は作者の與り知らざる、傳承者の責任に歸すべきものかも知れないが、長くかかる形態を許して來た事が、とにかく日本的性格を證するものとなるであらう。かの蜻蛉・和泉式部・更級の如き物語的日記に至つては、これを解體する事も出來ない。作者の生活記録としての一貫した筋があるのである。それ故この方は、今日から見れば、先づ物語の一種と見て、それが日記的・隨筆的・抒情詩的方向へ極度に近づいてゐる場合とする外はないであらう。

現代の心境小說が、この物語的日記に似たもので、其處に日本的特色を見なければならないといふ事は、殆ど今日では常識となつて居る事である。流石に心境小說は、自然主義小說の解體として現はれたものであり、西洋の近代小說と接近してゐる點が多分に認められるので、平安朝の物語的日記とは混同し難いが、小說として見れば餘りに形態が不確かで、構想力に乏しいものである。且つ餘りに主觀に執し、自己の私生活に局限されてゐる。これを日記の一

節といひ、隨筆といひ、散文詩といふも敢て不可なきものである。かういふものが日本人らしい精神的類型として認められる事を要請するものの如くである。これはやはり無構造的・無限界的・非理智的な精神から出たもので、自然に委せて、感性の湧發するがままに、渾融微茫な世界を生み出して行く態度に歸するものと思はれる。

かやうな構想的智力の薄弱な、感性的・印象的作品は、誤つて長篇になれば其缺陷を暴露するので、なるべく短篇的なのがよいのである。蜻蛉日記は既に餘りに長きに失して稍冗漫の弊がある。心境小說は長篇の出ない爲に珠玉の如き美を保つてゐるが、心境小說に近い自然主義末期の私小說的長篇は、日本的自然主義の惰弱に陷つてゐると思ふ心境小說の傑作は、遠く平安朝の物語的日記の精神を現代に生かし、自然主義的私小說の冗長を濾過し蒸溜して、清純な境地を拓いたものと言ふ事が出來る。從つてこれは實に散文詩の最上のものであるとも言ひ得る。和歌・俳諧が志して果さなかつたものを成遂げたといふ如き意味もあるのである。それ故に又、大正以後の短歌・俳句は、心境小說を學んでそれを一層煮詰めたものであるとも考へられるし、逆に心境小說は短歌・俳句の精神によつて、現代の世界的文藝形態たる近代小說の日本化を行はんとしたものであるとも言ひ得られる。

五　長　歌

かやうに考へて來ると、日本的な文藝形態の代表として指名し得るのは、やはり和歌・俳諧の如きものであると言はなければならない。しかし和歌でも、長歌の如きはその完成に支那詩賦の影響が濃厚であると思はれ、又之は眞に日本人に適切な形態では無かつた爲に、萬葉以後永き生命を保つ事が出來なかつたと見なければならない。又連歌・

俳諧における附合は、これも支那の聯句の影響があるかと思はれるのみならず、やはり變態的なものであつて、中世的といふ特殊の時代的特徴が餘りに濃厚である。それで此等を日本的詩體の代表として名指す事は躊躇される。其處で押詰めて見ると短歌と發句といふ事になるのであるが、その說明に入る前に、一時は非常に盛んであつた長歌と附合との特色について一應の吟味を加へて置かうと思ふ。これは日本的特色の蹉跌の例になるのである。（明治以後の新體詩・長詩の類は、日本的特色も出て居ない事はないが、餘りに西洋的であるから、今考察の外に置く。）

長歌は無論記紀歌謠中の種々の歌體の中から起つて、萬葉時代に完成したものであるが、非常に對句を用ゐて形式を壯麗にした姿を見ると、無構造的な物語的日記や、單純簡樸な短歌・發句の精神とは異なるものを見るのであつて、やはり支那詩賦に倣ふ所があつたと思はれる。併しながらそれにも關らず、長歌は尙日本的である。四六駢儷體や律詩の如き整然たる形式美を持つ事が出來ず、又作文大體などに說いてあるやうな作文の法則をも保つて居ない。それは古事記の序文の如き純粹に漢文で書いたものの方が遙かに構造的である。人麿の長歌などは構造の美を持つ事比較的多量なものではあるが、未だ杜甫の排律の如き建築的壯麗とまでは言へないものである。萬葉卷一の「藤原宮御井歌」は藤原宮の四圍に聳える山々の神々しさを表はして、その中に立つ宮殿の宏壯、宮殿の中に湧く清水の永久なる神性を示し、秩序整然たるものであるが、やはり簡素淸淨の感があつて、輕く明るく優雅であり、文選の「西都賦」「南都賦」などの如く、層々累々、鬱積重疊する構成から來る壓迫感を含んで居ない。それで長歌は支那的にならうとして十分になり得ず、尙日本的なものではあるが、日本的とすれば短歌に迄徹底し得ない狀態ではないかと思ふ。

長歌には多く反歌が附いてゐるが、時には反歌の序の如きものとして、長歌が輕く考へられなければならない場合

がある。人麻呂の安騎野旅宿の歌は、四首の短歌が寧ろ中心となるものである。赤人の芳野離宮讃歌は、長歌の方が漢詩を學んだ虚飾的・無氣力的なものであるのに反し、短歌の方がいかに簡潔で內藏するものに富んでゐるか。人麻呂が石見國から妻に別れて來る時の歌は、冗漫な序歌を刈込んでしまつて、「いや遠に里はさかりぬ、いや高に山も越え來ぬ、夏草の思ひ萎えて、偲ぶらむ妹が門見む、靡けこの山」といふ末段から、直ちに「石見のや――」「ささの葉は――」の短歌へ續く所だけを置いた方がよいやうに思はれ、從つてこの長歌の末段は、寧ろ短歌に直してしまつて、全體を短歌の連作にしてしまつた方がよかつたのではないかと思はれる程である。かやうに短歌は長歌の精粹のみを煮つめたものであるといつてもよいが、もつと適切に言へば、短歌こそ日本的志向の純粹な現はれであつたものを、それを十分に自覺しなかつた支那文藝模倣の狀態において、誤つて長歌的形態に踏入つたものであると考ふべきであるかも知れない。さうすれば、かなり本質的に長歌と短歌とは心構が違ふのである。長歌は本來構造的・想像的ならんとしたものであり、短歌は印象的・寫實的ならんとしたものであると言ふべきである。そして前者は日本人には適しなかつた爲に、十分成功するに至らなかつたと言つてよい。

無論私は長歌の中にも相當に深い美を認める者である。萬葉の最初に來る諸篇は特に簡樸でよいものである。そして其等は支那的といふよりも寧ろ記紀的であり、未だ短歌を十分に獲得し得なかつた時代に、長歌的形態で短歌の精神を行つたものの如き感さへもあるのである。併しこれは當然短歌として安定すべき方向を指示してゐるが爲である。又憶良の切實な長歌や傳說に取材したバラッド風の長歌には特色を認むべきであるが、これは日記や物語になるべきものが、尙その形態を確立し得なかつた狀態であると思はれるもので、到底短歌の如き完成した形態ではない。それ

で長歌の美を否定するのは誤であるが、形態上から見て其特質を論ずるといふ事になると、世界の何處にもある詩形とあまり變つたものではなく、長詩形として見て、日本的な點はそれ程著しくもなく、又確乎たるものでもない。強ひて言へば、各行が五・七とか七・五とかいふ風に、句位律を持つてゐる事、最後に七を反復する事、行數の整理の不十分な事、音性律や押韻の自覺の乏しい事、枕詞・序詞の如き特種の修辭による構成がある事などであらう。此等の特色も、例へば支那詩賦に比較して見れば、長詩形としては、やはり構造の堅固なものでなく、或點は散文に近く、或點は短歌に近いものである。散文、或は一層正確に言へば極端な自由律・內在律の如きものにならうとする傾向と、短歌・俳句の如き、時律的でない一種の空間的形式（この事は後に詳しく述べる）にならうとする傾向と、兩方向に牽引されながら、不安定な狀態にあるもののやうである。

六　連歌と俳諧

長歌の此不安定な狀態と類似して、一層不安定を極めて居るものが連歌・俳諧である。連歌・俳諧の附合は、慥かに外國に例のない特殊の形態を持つもので、近來その價値を唱道する人もあり、中には其製作を復興せしめようと考へる人も無いではないやうである。けれどもこれが明治になつて放棄された事は寧ろ當然であつて、今後日本國民の詩情を盛る器としては、何としても缺陷のあるものであらうと思ふ。長歌は外國の旣成長詩形に及ばず、附合は新しく映畫や何かを參考して近代的な新詩形に改造するのでなければ、此儘では用ゐ難いものであらうと私は信じてゐる。以下附合が如何なる點において、今後の詩形となり得ないやうな缺陷を持つて居るかといふ事を指摘して見ようと思

ふ。

附合の形態を論ずる時、これを音樂・建築・圖案の如き、思想內容を持つ事の極めて稀薄な藝術と同列に置くのは正しい見方では無いと思ふ。附合はさういふ感覺上の形式に依存するものでは無く、現實的世界の模寫と見られ得る、合理的な客觀的世界像や、主觀的心情の表現を多分に含有するものである。それ故に言語音の音樂的效果や言語の意味表象の圖案的構造によつて、純粹に形式的な美を表現せんとする或種の近代詩などとは異なるものである。さうかと言つて物語や抒情詩の如き、全篇の思想的・情緒的統一を生命とするものでもない。又隨筆の如く、全く無構造的な自由に從ふものでもない。精嚴な見方をすれば、統一なき思想といふよりも、又思想なき情調の統一といふよりも、寧ろ統一を紊し破る所の思想や情調の進行であるといふべきもので、その形態は支離滅裂の感を與へる點があるのである。それは無構造といふよりも、構造の邪道に陷つたものではないかと思ふ。

まづ言語音の形式から一瞥して行きたい。附合は決して散文詩のやうな自由な詩形ではない。まづ五七五の發句へ、七七の脇を附ける事から初まる。これは短歌の上の句・下の句といふ釣合の美を、固定的・靜的狀態から轉じて、進行的・動的な型の方向へ押進めたやうなものである。上の句・下の句の如き統一はなく、二句がかなり分裂的になつて來るのであるが、音律の問題としては、七五調の短歌と大差なきものであるから、これは問題とする程の事ではない。然るにその次に更に第三句五七五を附けるに至つて、始めて附合が短歌と異なる意味を發揮するのであるが、此處に大なる破綻を生ずるのである。第三句のこの五七五は前句に續く場合、前から順に進んで「七七・五七五」といふ形になるのであるか、又は逆行して「五七五・七七」となるのであらうか。私は此點に就いて明確な說を聞いた事

が無いのであるが、或は「五七五・七七」と逆行するのではないかと思ふ。「七七・五七五」といふ音律形式は和歌の世界にも、又共傍流としての謠物の世界にも、決して認められて居ないものであるから、かかる律格は連歌師・俳諧師共に美的感興を起す事の出來ないものであつたと思ふ。新體詩人の中には或はこれを試みた者もあつたかと思ふが、成功したものではないと思ふ。我々も今日かかる味ひ方をしないであらう。これは短歌を逆によむ様な不快感を催すものである。それ故韻律的效果を得る爲には恐らく第三句から脇句へ向つて「五七五・七七」とよむに相違ない。さうすると附合の進行は逆流するのであつて、順調な進行的音律をなさないのである。逆行しては進行するといふ風になつて、停頓・挫折の不快感を起すのである。其所で更に思ふに、この附句の韻律形式は、終から讀んでも味ひ得るやうなものであるから、進行といふ風に考へる事の困難なもので、「五七五」と「七七」との二つの型が靜的に釣合を保ちつつ、屏風を立てたやうに羅列するのみである。かくの如き羅列は、短いものであれば尙堪へられるが、五十韻・百韻などになると死屍累々たるの感を催すのである。更に突込んで言ふと、元來附合は完成した作品を鑑賞するのが目的ではなく、附合をしてゆく製作の興味が中心である。多數の作者が長い時間をかけて、一句一句綴つてゆく經過の中に目的があるので、一卷の附合を發句から擧句迄、長歌をよむやうに讀み流して行くべき筈のものではないのである。製作過程として見ればそれで滿足されるものでもあらうが、美的對象としての作品は、かくては完全な統一力を、それ自體の中に持つものとは言へない。これは遊戯の持つ特色とは考へられるが、藝術の持つ特色とは言ひ難いと思ふ。

　これと同樣の事が意味內容の方でも言はれるであらう。發句は統一あるそれ自身の世界を持つてゐる。それに脇句

がつくと、それと共に一つの世界をつくる。この事が旣に藪にらみ風で、眼睛が定まらないといふ感を與へるが、これは附合としては、まづ發句の獨立力を輕視する事によつて、一應解決される。然るに此藪にらみ的態度が、其後の句每に見出されるのである。そしてそれは、一句が夫々獨立的な味を持ちつつ他の句とも合一して行くといふ點では、個人と社會との關聯のやうなもので、敢て咎める程の事はなく、寧ろ附合の特徵として賞讃する事も出來ない事ではない。然るに、發句と脇句とで統一した世界は、次に脇句と第三句とで統一した世界とは全く異なる世界である。從つて脇は二重人格的になつて二つの意味を持つてゐる。たとへ二樣の意味を持つて居ても、更にそれを統一した一つの意味があり、それによつて全體の中に收まるのならば好いが、二つに裂けたままで存在するのである。かやうにして五十韻なら四十八句、盡く二つに裂けて辛うじて前後につながり、其處に四十九の世界が出來上つて居り、その四十九の世界を統一する一つの世界がない。始めからかかる世界を表現する意圖がないのでは無く、四十九の世界を作つてゆく事が考へられてゐるのである。これは匂・響といふ樣な情調的・無形的世界として見てもさうである。四十九の情調的世界が存在して、それを貫く一世界の自覺が認められない。無論一座を蔽ふ漠然たる氣分の融合といふ如きものはあるが、それは藝術的對象の世界として一卷の中に表現される必然性に乏しく、個々の附味に醸し出される多くの氣分團を統括する程の、强大な力を持つものとは言へない。これは具體的な作品について、かかる全體的な氣分を指摘せよと言はれても、實際に困却する程度のものである。若しこの程度の氣分が一作品の統一力となり得るならば、一作家の全集は素より、一國の文藝でも一同人雜誌の內容でも、すべて一作品となり得る可能性があると言はなければならない。

附合における一句は、發句と擧句とを除く外は、常に二重の世界を持つて、前後に繋がつてゆく。卽ち自己豹變性を包藏するものである。少しく例をあげて見ると、宗牧が宗祇の句に注を加へた胸中抄の中に、取りなし附の場合を度々説明してゐる。「草木折ふす雪の明ほの」に「野分せし庭の月影夜冴て」と附けたのは、「前は雪のおもきにおれふしたる草木を、野分に折ふしたるを付たり。雪を月の雪にとりなせり」と言ひ、「是や御幸の氣色ことなる」に「夕嵐催す山のむら雲に」と附けたのは、「前は御幸の事なるを深雪にとりなせり。けしきことなるといふ所なとも、嵐の空に有へし」と言つてゐる。其他、前句の「髮」を「紙」に、「砧のつち」を「土」に、水の湧く「泉」を「和泉の國」に、木の葉の散るを花の散るに、佛道の捨身を戀を捨てる事に、他人の心がはりを自己の心のかはる事に、夫々取做して附けてゐる場合を指摘してゐる。これは全く掛詞と呼ばれる修辭法に類するものである。一語を二義に用ゐて、前後の異なる思想を聯絡するのである。掛詞は簡單な言葉を二義に豹變せしめるのみであるから、短時間にその變化を了解する事が出來、輕く通過し得るのであるが、附合の場合は相當重量のある、まとまつた世界像や心象が轉變するのであるから、重い鎖で繋がれたまま翻筋斗をしなければならないやうな負擔を感じるのである。これは長時間をかけて製作する運座では、作者は素よりの事、讀者も亦割合、この戸板返しの興を樂々と味ひ得たであらうが、普通の時間をかけて鑑賞する態度では、到底堪へ難い遲鈍な進行ではないかと思ふ。

そしてこれは取做附の場合のみならず、一句は一々或程度に轉變しなければならないが、これを鑑賞する者は一々次の句から逆行して見なければ味へないのである。いま、芭蕉時代の例として、初懐紙評註における芭蕉の註釋を一瞥して見る。「敵よせ來るむら松の聲」に「有明の梨子打ゑぼし着たりける」と芭蕉が附けたのは、前句の軍場に、

更に「軍の噂」を附けたので、その變り方はさほど甚しくないが、次に「うき世の露を宴の見おさめ」と附けた場合は、「前句を禁中にして付たる」もので、「ゑぼしを着るといふにて、卻て世を捨たるといふ心を思ひ儲」けたものである。場面も情調も人物も其心も、「梨子打烏帽子」の含む藝術的意義も總て轉變したのである。又「はげたる眉をかくすきぬぎぬ」といふ芭蕉の句の「はげたる眉」といふ形象は、前句の「殿守がねぶたがりつる朝ぼらけ」に附いてゐる時は、「眉はげたるといふは、寢ずしてしどけなき體」であるが、次に移つて「けし咲て情に見ゆる宿なれや」といふ附句が出ると、「はげたる眉といへば老長たる人のおとろへて賤の屋杯にひそかに住る體」であるといふ。藝術的形象としてはまるで違つたものである。この相違は逆行して見て初めてわかるのである。無論作者は逆行せずともよい。しどけなくはげた眉を衰へてはげた眉にすり替へて次の句を案出するのである。けれども鑑賞者は一度このすり替への結果を見て、前へ戻つて比較して見る事により、始めてこの變り方に氣付くのである。かく作意を忖度する爲に、一句一句悉く前へ戻つて見なければならない。これは七七へ五七五を附ける時の音律上の逆行と同樣のもので、一層勞力の多い事を、然かも殆ど句每に行はなければならないのである。今一例を加へると、「稻妻の木の間を花の心ばせ」に「つれなき聖野に笈をとく」と附けた場合、この附句は凄い秋の野であるとして味はれる。併しそのつもりで次の句へ進行したなら大變である。此處で一度我々はこの藝術的對象を捨てなければならない。次の句へ行けばこの秋の野は何になるかわからないのである。さうすれば此處で實は一度この藝術作品は終り、次は別の作品になると見るのが至當ではないか。材料としてはなる程「つれなき聖野に笈をとく」といふ句を今一度用ゐるが、次の句を作る作者はこれを勝手に自分の藝術的形象に代へてしまふのである。即ち「大晦の夜」にしてしまふのである。そして

「人あまた年取物をかつぎ行」とつける。そして「聖は野に佗伏たるに、世にある人は年取物かつぎ行はこぶ體」としてしまふのである。芭蕉はこれを「珍重」と褒め、「前句の心を替る所、猶々翫味すべし」と言つてゐる。一度通過した前句の世界へ、再び立ち返つて、今度はそれを別の世界として取つて來なければならない。この捨てて別のものとする作りかへに附合の價値があるのである。これを、併し、別の作品の創造とも見ず、改作・翻案とも見ず、やはり一作品の內部における內容の進行と見る事が出來るであらうか。一作品の中における個々の部分は、統一ある一つの意味を以て、全體の要素として働いてゐなければならない。統一される事のない二つの意味として現はれる場合は、洒落とか機智とか矛盾とか滑稽とか、何かこの分裂を排棄する所の一つの效果が、其中から更に把捉されて居なければならない。然るに掛詞や附合に現はれた此分裂は、分裂の儘で眞面目に肯定されてゐるのである。かやうな好みは隨分變態的なものであると言はなければならない。

一作品の構成要素の相互間における變化は、それが如何に多樣であらうとも、結局統一に參與する限り、統一されたる多樣として、美的形式原理に背くものではない。然るに附合においては、この統一的契機が、全く無いのではないが、餘りにも薄弱である。これを說明する原理として、連歌論・俳諧論の中から、若干の言說を持ち出す事は出來る。筑波問答に「連歌は前念後念をつがず、又盛衰憂喜のさかひをならべて移りもて行さま、浮世のありさまにことならず。昨日と思へば今日に過、春とおもへば秋になり、花とおもへば紅葉にうつろふさまなどは、飛花落葉の觀念もなからんや」とあるによれば、附合の變化は假現の世の轉變を象徵するものの如くに思はれる。けれども、現前の世界は春夏秋冬の順序によつて變化するのであつて、連歌の如く夏から冬になつて秋になるといふやうな變り方はし

ないのであるから、決して連歌が現實を寫してゐるのではなく、只無統一な浮世の、はかなき轉變を、その意味だけ遊離させて暗示するものであるに過ぎない。それ故附合の變化は、現實世界の進行を表現するのではなく、不定なる世を觀ずる心を表現するものであると言へば、言はれない事もないであらう。さうすると、若しかかる心の表現であるならば、不定なる世を超えて、寂定の世界に向ふ、高次的な、その心がしつかりと一卷の中に押据ゑられてゐなければならない筈である。ところが連歌にはこの統一的な心の表現が覺束ないのである。從つて筑波問答の言説も頗る自信に乏しく、「飛花落葉の觀念もなからんや」とはいふものの、すぐ其後から「ただ當座の逸興をもよほすまでなれば」と言つて、和歌の如く執着執心すべからざる事を説いてゐる。この「執着執心なき」心の世界が、若しただ「當座の逸興」でなくして、これこそ究竟の解脱の相であるといふ、確乎たる信念があつたならば、連歌はその轉變の相の奥に、今少しく崇高なる精神的統一を呈露してゐたであらう。結局それを缺くが爲に、當座の逸興たる遊戲に終つて、藝術たるの價値を完全に獲得する事が出來なかつたのである。

芭蕉になると今少し藝術的價値へ接近して來たやうには思はれるが、それでも尚十分でなく、つまり附合は發句の表現法の修練所たるの意味しか持たないやうに思はれる。三冊子に「師のいはく、たとへば哥仙は三十六歩也。一歩もあとに歸る心なし、行にしたがひ心の改はただ先へ行心なれば也。」とあるは、附合の變化を說く有名な言葉であるが、この三十六歩の歩行は無目的なる漫歩であるのみならず、二人三脚競走のやうな風變りな遊戲的歩行であつて、決して正常な進行ではない。又改まるといひ先へ行くと言ふけれども、その改まつたり、先へ行つたりする者の本體が殆ど何もないと言つてもよい。少くともその本體への自覺の十分でないといふ事は、不易・流行說を唱へた芭蕉に

も似合はしからぬ事で、これは連歌の迷妄から醒め切る事の出來なかつた時代の繋縛を示すものであらう。この俳諧の本體に對する自覺として、稍見るに足るものを求めると、山中問答の冒頭の一節「蕉門正風の俳道に志あらん人は、世上の得失是非に惑はず、烏鷺馬鹿の言語に泥むべからず、天地を右にして萬物山川草木人倫の本情を忘れず、落花散葉の姿にあそぶべし。其すがたにあそぶ時は、道古今に通じ、不易の理を失はずして流行の變にわたる。然る時は、こころざし寛大にして物にさはらず、けふの變化を自在にし、世上に和し、人情に達すべしと、翁申たまひき。」の如きを擧げる事が出來る。併しこれは果して芭蕉の言つた事かどうか疑はしく思はれる。其言葉の勿體らしくして、何となく低調卑俗に見える事に注意すべきである。前半は筑波問答の焼直しであるが、中世的解脱の心境に徹底する事なく、安易な大乘的態度で現世に歸還し、萬物の本情を表はしたり、世上に和し、人情に達するといふ價値を提示してゐる。玆において俳諧は單なる「當座の逸興」に終る事は出來なくなつた。現實の世界に、現實的態度を以て交渉を開くのである。如何に「寛大にして物にさはらず」と言ひ、「けふの變化を自在にし」と言つても、一句を二義に使ひ分けたり、無目的な轉々漫歩に遊んでばかりは居られない筈である。かかる世界構造が果して眞に「世上に和し、人情に達す」るの道であるのか疑はしくなるのである。

附合が持つ統一的方面の價値として、連衆の和合と方式への忠順といふ事が考へられる。これは慥かに「世上に和し、人情に達す」る所の一つの道であると考へられない事はない。併しながら上述した所によつて、この和合が、他人の句を自分の勝手な意味に取做して、本來は新たな創造であるものを、情實的に唱和する如く見せたものである事は知られるであらう。又本來確實な目的に向つて、一貫した進行形態を取らうとする內面的統制に缺けてゐるに關ら

ず、それを月花の座であるとか、季の物・山類水邊・體用などといふ、外面的・機械的な法則によつて縛り、それを綜合的な形態の完成と考へるのは、かなり虚禮的なものの如く思はれる。かくの如き情實と虚禮とで成立つた世界に安住するのは、「寛大にして物にさはらず」といふよりも、寧ろ緩怠にして物にこだはるものではあるまいか。かやうに考へて私は連歌・俳諧の附合が示す全體的な世界の統制原理は、寧ろ病的なものであると思ふのである。

かくは言ふものの、附合が持つ捨て難い長所をも、看過する譯ではない。藝術的形態としての變態的缺陷を許して考へるならば、連衆の和合・物の分別・附味の微妙さなどは、確かにそれを純化すれば、よき藝術的培養土である。故に今後若し附合的なものを復活せしめようとするならば、古い連歌・俳諧の法則を離れ、取做附的な分子を除き去つて、今少し統一原理を鮮明にしてかかる必要がある。さうすれば敢て今後の生命を否定するわけはない。子規が新俳句を起した以上の勇斷を以て、附合的な自由さを失はない連作的合作の道を拓く人があれば、附合の精神は再生の機運に向はないとは言へない。私は附合を根本的に否定せんとするものではない。その缺陷を指摘するのは、此再生を願ふ心を含むが故である。只從來の附合は、日本的特色は濃厚であるが、又餘りに日本的短所をも隨伴してゐたのである。それを無自覺にそのまま復活せしめようとすれば、時代錯誤であるといふのみである。

從來の附合でも、一句一句の附味は、それだけのものとして見れば、誠に尊ぶべきものを持つてゐる。殊に蕉門の匂・響の附味の深甚微妙なる象徴的手法である事は、既に二十年前から私の推奨してゐる所である。併し一句一句の附味は、結局和歌の上の句と下の句との關係に歸する事の出來るものであるから、附合の特色とするに足らず、やはり歌仙とか五十韻とかの長い形態になる事が附合の本領でなければならない。さうすれば、どうしても輪廻・同意・

取做附の如き、好んで變化をつくらうとする要素が生じ、これが缺陷を生む出發點となる。この變化を、統一的なものと十分緊密に連絡せしめる事なしに、それだけの興味で行ふならば、遊戲・放縱・輕薄の邪道に陷る。漫談好きの日本人の缺陷があらはれて來る。又それを統一力と表面的に聯關せしめて滿足するならば、附會・情實・狡猾の惡趣味に墮する。これも日本人の短所を曝露する事となる。物盡し・道行の如き一種の謠物的形態などもこれと同樣の現象である。これも一種の印象詩として復活し得る長所を持たない事はないけれども、此儘では附合と同樣の運命を免れないものである。枕詞・序詞・緣語・懸詞等の修辭も亦これに準ずべきものである。かくの如き日本的特徵を持ちながら、寧ろ短所と認むべき點を多分に含むものは、一切過去の歷史の踏み込んだ迷路であつた。我々はこれを淸算したのであるが、同時にその中に含まれる若干の長所をも、誤つて棄て去つたかと思はれる。印象的・象徵的價値として、此等は今一度吟味さるべきものを持つてゐる。

附合を復活せしめる爲に一つの參考となる事を述べるならば、繪卷物の樣式である。繪卷物は支那・日本における獨特の表現形態であるが、その物語繪卷に屬するものは、支那よりも日本で發達したもので、これは前述の物語や日記に比せらるべきものである。山水圖卷は紀行や道行に、花卉蔬果圖卷は物盡しなどに、夫々比せらるべきものであらう。附合の如く人事・風景・靜物等の萬般に亙る圖卷は、繪畫の方でも比類が無く、それだけとして見れば瞠目に價する藝術樣式であると言へる。併し圖卷は附合の如く、一物を二義に豹變させたり、形ばかりの方式を設けたりするやうな愚を敢てするものでない。やはり自然な進行と統一ある世界とが展開されてゐる。畫帖の類には又、附合の如く世界が變化するものもあるけれども、これは隨筆の如き絕對の自由さがある。個々の作品の集といふ意味を持つ

てゐる。附合が今後蘇生するならば、やはり繪卷物の如き自然さか、畫帖の如き自由さかを持たなければならないであらう。繪卷物の類もやはり世界の轉變・進行の偶然といふものを尊ぶ。其處に浪漫的な驚異や、徹底せる自由や、生命の無限に對する憧憬を示すものがある。其點は附合の精神に通ずるものはある。併し附合の持つ大なる病的缺陷を持たない。此點附合復興論者の參考となる點があると思ふ。

尙、附合が支那の聯句から示唆されて成立したものである事は確かであるから、一言それに觸れて置きたい。聯句は柏梁臺の昔は聯絡なき句々の集合であつたから問題とするに足りないが、唐になつて大體形式の定まつた狀態を見ると、一貫せる主題のある、長詩の合作である。日本の附合とは全く異なるものである。附合が餘り嚴格な主題を持つといふ事は、本來の特色を失ふ事になるのであるから、直ちに聯句を模する必要はないかも知れないが、極めて自由な大體の世界のまとまりや情調の方向を自覺するといふ點では、やはり聯句に近づくべきでは無いかと思ふ。又、一句を二義に使つたりしないといふ點も正當な表現態度であるから、附合復活の試みにおいては參考となるべきものである。又嘗て俳體詩の企てがあつて、其後餘り發展しなかつたが、これは今一度考へ直して見なければならないものであらう。

七　短歌と發句

以上說明した如く、强ひて長詩形にしようとして、連續的形態を考案する時、日本文藝は屢々缺陷を露はすのに反し、短歌・發句の如き短詩形は、實に長所を示して遺憾なきものである。

短歌の正當な形態は、始めは五七・五七と進行する思想感情を、最後に七で綜攬するといふ形であつたが、これは長歌的連續の根本精神から、未だ獨立し得ない狀態で、十分に短歌形態の特長を示して居ない。それが次第に、五七五と七七との相關といふ樣な形になり、(それは既に萬葉時代に相當成熟して居たと思ふ、)遂に上の句と下の句とが夫々まとまりを持ちつつ相映發し、相照應して、一つの世界を作るやうになり、一轉してそれが附合となつたのである。それ故附合は一句一句の附味としてみれば、實に尊いものを持つてゐる。併しこの照應形態は、更に五七五卽ち發句の獨立を現出するに及んで、五七五の一句が內部において新しい照應を持つ事になつた。それは五と七五との照應である事もあり、五七と五との配合である事もある。時には又黃金を打延べた如く一塊の統一體となつてゐる事もあり、稀には五・七・五が各自獨立するかの如く見えて實は渾融してゐる事もある。これは敍事詩的構想・劇的發展などと異なるもので、又普通の抒情詩的流動でもなく、靜止的に見えて深く强き動力を含み、單純なやうで限りなき豐富な味を藏し、斷片的なやうで實は底知れぬ統合性を持つものである。そして、この五七五・七七といふ短歌の形も五七五といふ發句の形も、始めより計畫的に構成された詩形ではなく、いはば何時の間にか出來上つてしまつた樣なものである。

この短歌や發句の如き形態を、韻律的方向から觀察すると、これは時律としての效果は極めて微弱なものであると思ふ。五とか七とかを、更に二及び一の音數單位に分つ事が、果して明治以前に如何程まで意識されてゐたか、私は疑問を持つ者であるが、たとへその樣に音數律の存在を認めようとしてみても、此點では所詮律動の貧寒を免れないものである。發句を「二二一・二二二一・二二一」といふ形にしてみても、動き始めたかと思ふと、もう止まつてし

まふやうな進行で、長詩形の如き效果は起らない。五と七との律動とする事は一層不可能であつて、五が二回、七が一回しかないやうなものから、律動の起りやうもないのである。これは寧ろ空間的な均衡的形式として見るべきものではあるまいか。極度に短い形であるから、時間的な移動に伴ふ快感は乏しいが、その代りに全音を一度に記憶の中に思ひ浮べ得る如き特色を持つ。彫刻や繪畫や小さな建築の如き形象が意識に上る可能性がある。事實、短歌や發句は短冊や懷紙に書いて見る時效果があり、又口誦しても記憶が容易であり、第一音から最後の音まで一時に浮び上つて來るのである。

短歌は古來二と一との音數單位から成る時律的形式と考へられた確證を得難いが、五と七との要素より成る有機的構造體と考へられた形跡はあるのである。頭句・胸句・腰句・尾句の如き術語があり、第三句の接續せぬ歌を腰折歌、初句の續かぬ歌を首切歌、第五句の續かぬ歌を尻切歌と呼んでゐる。これは歌を人體などに例へたもので、決して機械的に一定の音數を反覆する如き形態を思はしめるものでない。發句でも上五・中七・下五の形は、頭と胴と脚といふ、身體の釣合が持つ美を感ぜしめる。日本の藝術では、工藝美術の如き、小さな形の纏まりが持つ美において、最も獨自の特色を示して居るが、交響樂的音樂の如き、多くの構成要素が調和しつつ進行發展する所の美において、最も劣つてゐるやうである。一體に日本人の藝術的素質は、複雜なものの構築に向かないと共に、動的な時間的發展には不得意なもののやうに思はれる。凝結的なもの――卽ち單純化された空間的形態、靜的・造型的な單一物を造るのに適してゐるのではないか。根つけ・印籠・鍔・香爐・硯箱・籠・壺・掛物・刀劍・置物・燈籠などといふ、日本美術の特長を示す或物の形を、短歌・發句の中にも感じるのである。結晶體の美として見れば、實に世界無比のもので

あらう。支那の絶句、佛典の偈の如きはややこれに近く、東洋的特色の共通を思はせるが、併し尙、日本程に徹底したものでは無い。絶句など、やはり起承轉結といふ如き進行的形態が多分に認められるのである。

短歌や發句は人體の均勢の如き構造を持つてゐる。これは構造といふよりも自然な生成物といふ感を與へる。そしてその均勢の狀態は個々の作品により必ずしも一定してゐない。短歌の方では五・七五・七七といふ風に三位一體の組織をなす事もあれば、五七・五・七七となる事もあり、それが進んで五七五・七七といふ釣合の形になる事もある。これはどう見ても不規則な釣合であつて規則的な均齊ではない。發句の五・七・五となつた場合のみ、七を中心とする上下の五の均齊であるやうに見えるが、この場合は殆ど五と七と五が總て均等の力を持つて融和するので、五と五との對比を感じないのである。それ故、短歌・發句の形式美は釣合である。これが又日本畫の形式原理と非常に深く關係してゐると思ふのである。連歌・俳諧の七七といふ平句は明かに均齊形式を持つて居るが、これが獨立詩形となり得ない理由を思ふ可きである。

發句が七を中心として兩翼に五を從へた三角形的形式、或は三尊と脇立との構圖ではなくして、寧ろ五と七五、若しくは五七と五との釣合の形である事が多いと思はれるのは、切れ字の存在の敎へる所である。切れ字が一句の最後にある時は、その句は單一な形となり、或は三角形的構圖ともなる。併し句の中間にある時は上下の釣合を作る。それは短歌の上の句下の句の如きものである。そしてこれが發句の特徵を示す代表的な形式であり、名句も此種のものに多い。短歌でも發句でも、その形式の根元は實にこの千番に一番の釣合の鹽梅にあると言つてもよい。そしてその祕密は切れ字が握つてゐる。精密に見れば短歌にも切れ字に類するものがあると思ふ。半臂の句などといふ事もこれ

に關聯があるであらう。そして上の句と下の句との關係は、內面の表象と情調とから言ふと、附合の附味——匂・響・うつり・位・面影・はしりなどといふものに至つて發達の頂點に達したのである。これは內面的意味における一種の釣合の如きものである。機械的に、或は現實的表面の明快さを以て二つのものが整齊の關係に置かれるのでなく、殆ど構造なきが如くに見える程、表面上異なるものが、言ふべからざる根元的な境に於いて渾一な世界に融け合ふといふ狀態である。釣合といつても極度に微妙な、殆ど無形式に見える程で、却つて玄妙な形式を獲得してゐる姿である。內面の情調による不可說の融會和合といふ事は、日本的精神の最も大なる長所である。これが附合では情實や附會に墮してゐる點があつたが、短歌、殊に發句では、殆ど全く長所のみあつて短所の現はれないやうな境地に達してゐると思はれる。これは思ふに極端な短詩形である爲、本質上構造力の根基となるべき意志や理性の力を要しないからであらうか。

短歌と發句——殊に發句は、日本的な文藝樣式として、あらゆる點において獨自の特徵をも長所をも示して居るものである。それは言語音の構成（詩形）においても、意味表象の形成（形態）においても、さう言ひ得られる。極度に洗練されたものの如くであつて、極度に素樸なものを含んでゐる。甚だ形式的であつてしかも甚だ自由に生命の中核を摑んでゐる。非常に貧弱・矮小なやうで、實は非常に豐富・深甚である。これは、短歌や發句の精神が、日本的方法によつて、獨自の構造力を發揮せんとして、色々に惱み惑つた結果、遂に獲得した日本的正路の上に立つてゐるからである。短歌は奈良朝末に一應この解決を見たものであり、更にその後の苦行を經て、近世初期に發句が第二の成功を收めた。其後更に第三の摸索に向つて現代は刻苦しつつあるものであるとも言へるのである。

これと竝んで平安朝に既に一度成功を見た物語及び物語的日記の如き形態は、短歌と發句程には日本の作家の特異な努力を示して居ないものではあるが、併しこれも日本的性格に適合した様式であり、これは極めて自然に、いはば易々と日本人の產出する事の出來たものであると言はなければならない。其他の日本的特徵に乏しい様式の中にも、價値ある作品はあるが、日本的特性として語る必要はないのである。

此等、日本的特性の著しい文藝様式はその表現の形態においては、單純性・渾融性——無構造的自由による獨特の形式の獲得といふ點に特徵を認むべきであるが、かくの如き形態の文藝は、寶玉の如き美、自然そのものの如き清さを持つものではあるが、玉の如く碎け易く、自然の如く汚され易い。鞏固に鍛へ上げられ、築き上げられたものの如く確實でなく、取扱ひ方によつては本來の美質を失ふ恐のある、謂はば脆く危ふいものである。我々はかかる無垢なる美質を失つてはならないが、又かやうな危ふい狀態に陶醉してゐるのみでも、今後の不安を感じないわけにゆかないのである。

第二章　表現法上の特質

一　物心の融和

表現とは內部にかくれてゐるものを外部に呈露する事であり、觀照とは外部に示されてゐるものを內部に取入れる事であるから、其關係は逆であるが、外のものと內のものとの關聯の道である點においては相通ずるものである。そ

れ故に文藝の表現法における内外の關聯の樣式を見れば、それはほぼ文藝作家が自然・人生・宇宙――つまり其人の外にある世界を觀照する場合に、内外の關聯を如何に取扱つたかといふ事をも知り得るのである。

此の内外の關聯を把捉する方法について、日本の文藝論の中に、古來如何なる自覺が現はれてゐるかといふ事を考へて見るに、文藝に關する自覺は和歌が最も早く其端を開いたのであるから、此方面に注目すべきものがある。和歌の内容は元來「心に思ふ事」であると考へられた。これを「心」「思」「志」「懷」「情」「感」「意」「心緒」など、其他種々の語で言ひ現はしてゐるが、何れにせよ感情を中心とする内部の精神狀態であるに外ならない。此精神狀態を外部に表出し、文藝的形象を形成する爲に如何なる方法を採るかと言ふと、古今集序では「心に思ふ事を見るもの聞くものにつけていひ出せるなり」と言つて居るが、萬葉集の詞書によると「正述心緒」「寄物陳思」「譬喩」の三方法が考へられてゐる。萬葉集のこの區分は主として戀愛歌について考へられたものであるが、しかし總ての心の表出に就いても言ひ得る事である。「正述心緒」は心に思ふ事を、心に浮んだ通りに直接に表はすものであり、「寄物陳思」は何か外物を藉りて、その物との關聯によつて心を表はすものであり、「譬喩」は藉り用ゐる物のみを示して間接に心を諷示するものである。無論この萬葉集の分類法を精細に調査すると、區分法が不正確であり、多くの疑點を生ずるが、根本的な基準を求めると、ほぼ前述のやうなものになつてゐる。卽ち作品の中に心のみを直ちに示すか、物と心とを竝べ示すか、物のみによつて間接に示すかといふ、物と心との關聯の方法の問題となるのである。「正述心緒」によれば內なる心は外なる形と全く合一すべきものであり、「寄物陳思」によればそれが半ば合一し、「譬喩」によれば全く合一しない。無論此所に合一しないといふのは事實としての問題であつて、藝術的世界はこの事實上合一しない內

と外とが藝術的方法によつて合一させられる所に特色を持つてゐるのである。

萬葉集のこの三方法は支那詩論の「賦」「比」「興」などから暗示を受けたものであらうが、直ちにそれと同一のものではなく、獨自の考へ方を持つてゐるやうに思はれる。併し萬葉の圏内では尙「賦」「比」「興」と大差はなく、それだけでは、特に日本的特質に就いて言ふ程の事は無いのであるが、これが後代になつて日本的方向へ發展して行つた進路を見ると、日本的な表現と觀照との道が幾らか彷彿すると思はれるのである。

「正述心緒」は直接的・寫實的な方法で、いはば普通の表現法であるから、萬國共通のものであり、日本にのみ存するといふものではないが、日本では散文の發達と共に早く獨自の完成を示してゐる。併しこれは特に問題とする程の事ではない。今主要な問題となるのは、物と心との關聯が表現の契機として働いてゐる場合である。「寄物陳思」は日本では枕詞・序詞・緣語・掛詞などといふ特別の修辭と關聯して發達し、季の詞も半ば「寄物」的意義を有して居り、物と心との融合の方法に日本的特性を與へるものである。さうして心が物に寄せて表はされるといふ段階に止まらず、その様な智的判斷の形を超えて、心だか物だかわからないやうな狀態を呈する如き場合が生ずるのである。譬喩においても、譬へられる心と譬へる物との區別が明かでないといふ場合が起る。卽ち心は情調であつて、物が本來持つてゐる心であるのか、物とは異る人間の心であるのか、其間の境界の立て難い場合が起る。さうして結局自然も人間も、萬物すべて汎神論的な一つの情調の中に渾一化される傾向を呈するのである。これは既に表現法のみの問題でなく、世界觀照の方式を示すものと言ふも過言でない。

さて萬葉における以上の三表現法は心の表現に關して言はれてゐるものであるが、物を表はす場合にも直接に其物

を示すか、他の物に寄せるか、他の物に譬へるかといふ、この三方法が成立し得る。萬葉ではこの物を表はす場合はすべて一括して「詠物」と考へられてゐる如くである。萬葉の「詠物」は直接の表現が主であり、物を他の物で示すといふ事は殆どないが、部分的の修辭として無論認められる。この詠物が又、後代になると物の心、物の持つ情調を表現するやうになり、此所にも物心の融化があらはれ、譬喩による心の表現と區別し難い境地を生ずる、譬喩による心の表現は、强ひて言へば心靈の物體化であり、詠物における心の表現は物體の心靈化であつて、其關係が逆であるべき筈であるが、それが情調的に融け合つてしまふと、區別の立て難い狀態になるのである。

かやうに表現法上の問題として現はれた物と心との關係は、日本的特性としては物心の融和といふ狀態を指摘する事が出來、それは東洋的特性も含んでは居るが、尙日本的なものを無視する事が出來ない。そして日本的な物心の融和は、やはり理智的・自覺的でなく、情調的・無自覺的であると言はなければならないもので、一つの美的態度ではあるが、必ずしも世界觀的思想であるとは言ひ難い。それ故これを說明する事も甚だ困難で、說明者自身微茫の情調に融けて立言の朦朧となる恐があるが、とにかく以下その冒險を試みてみようと思ふ。

二　正述心緒

先づ「正述心緒」は自己の主觀的な感懷を、現實的な形象の中に、直接に言語化するものであつて、これは和歌の本流をなして今日迄流れて居り、和歌のみならず、物語の中にも流れ入つて重要な位置を占めて居ると思はれる。

此方法は、記紀の歌謠においては、爆發的な叫喚や率直な詠歎に近いものであつたと思はれるが、萬葉時代に入る

に及んで、叫びの聲は次第に和らげられて、落着きのある、言葉を盡した詠歎的吐露の聲となり、更に平安朝時代に入ると、「述懷」といふ語にふさはしいやうな靜かな敍述となり、自己の境遇や心情を縷々として客觀的形象の中に繰り展げる態度となる。卽ち「正述心緒」の方法は遂に物語的傾向を帶びるのである。「正述心緒」は自己の主觀的狀態、卽ち感情に浸された種々の思念を、なるべく正面から、寫實的に描き出さうとするものであるから、その感情・思念の生ずるに至つた原因や、結果を委曲を盡して寫し出さなければならず、其爲に必然に種々の生活事變や環境や自己の行動や感情の對象となるものの姿態を作中に描く事となる。卽ち「正述心緒」の發達の極は、自己を主人公とする物語の如き傾向を帶びて來るのである。併し短歌などでは、如何に物語的になつても尙限度があつて、客觀的描寫を挿入する餘地が極めて乏しいのであるから、やはり「心緒」の方が主なる內容となる。たとへば萬葉集卷十一「正述心緒」の中にある「行けど行けど逢はぬ妹ゆゑ久方の天の露霜にぬれにけるかも」「玉久世の淸き河原に身祓して齋ふ命は妹が爲なり」の如きは、戀する身の行動、其環境を靜かに描寫してゐる點に於いて、古事記における木梨之輕太子の「愛しと眞寢し眞寢てば、刈薦の亂れば亂れ、眞寢し眞寢てば」の如きひたぶるの絕叫とは異なるものを持つてゐる。けれども自己の戀愛の心緒を表出する事が依然として中心となつてゐる事は否定出來ない。然るに平安朝を通過する間に、次第に主觀的な「心緒」の表出は和らげられ弱められ薄められて、客觀的な行動や環境の描寫の方が濃厚となり强き印象を與へるやうになる。そして殆ど物語の中の人物を描くと同じ樣な姿で自己を表現し、又戀愛などといふ「心緒」は實感を取材とするよりも、物語的な空想によつて題詠的に喚び求められるやうになる。新古今集の定家の歌「歸るさのものとや人のながむらむ待つ夜ながらの有明の月」「年も經ぬ祈る契ははつせ山をのへの鐘

のよその夕ぐれ」の如きは、やはり戀する人の抒情として歌はれてゐるには相違ないが、恐らくは物語の作者が想像する様な徑路で詠まれたものであり、又作品から受ける感銘も、戀愛の曲折が一つの姿態となつて客觀的に訴へて來る如く思はれる。戀愛でなくても、平安朝以後の和歌には「述懷」といふ題があつて、身の不遇や老衰を歎く歌が多いが、自己の境遇や感懷を縷々として敍述する物語的方法に近づいてゐるのである。

それでも短歌の世界では、尙强調された感情の焦點を、單純化した言葉の中に壓縮しなければならないので、客觀化する餘裕が乏しいのであるが、日記・物語の類においては、この主觀的な「心緒」を客觀化して敍述する事が自由であるから、永々しき述懷といふ表現の方法が著しくなつて來るのである。蜻蛉日記などは實に委曲を盡した、極度に長き述懷であつて、「正述心緒」の散文化であり、心理描寫化であり、物語化である。和泉式部日記などは果して和泉式部がこの形のものを作つたかどうかわからないが、式部の作とすれば、最早「私小說」の域に入つてゐる。かくて次第に自己の心緒をめぐる周圍の世界を精寫するに至れば、遂に純粹の物語となり、更にそのやうな世界を想像の中に喚び求めるに至ると、源氏物語などの如き作り物語となるのである。この作り物語は前述の定家の歌の如き題詠的なものが、和歌の世界で占めると同樣の位置を散文の世界で占めるものに外ならない。作り物語は、單にその中に和歌を含んでゐる爲に、所謂「歌物語」の形態を帶びてゐるといふのみでなく、かやうに表現法の中に和歌の述懷の如き要素を含んでゐるといふ點において、和歌的なものであるといふ事が出來る。例へば桐壺更衣の亡き後に、母刀自と、帝の御使である靱負の命婦との間に取りかはされる、極めて詠歎的な述懷の言葉の如きは、「正述心緒」の表現法を物語に導き入れたものの如く考へられる。これは無論作者の心情の敍述では無いから、抒情的な和歌とは本質的

に異なるものであり、作中人物の心情として一應は客觀的に表現されてゐるものではあるが、表現法としては「正述心緒」と同質のものである。かかる述懷は讀者の移感を求める事が強く、作中人物が抒情詩人的人物として現はれるのである。そして源氏物語の如きは、かかる抒情詩人的人物で充滿してゐるのであるから、かやうにして形成された藝術的世界は、現實的體系を持つた抒情詩集の如き觀を呈するに至る。この傾向は淨瑠璃の如き日本的戲曲にも流れ入つて、最近の小說の如きものにも及んでゐると思はれる。

この「正述心緒」の流は「述懷」となり心理描寫となるに從つて、次第に原形の主觀的・抒情的特性を稀薄にし、近代的な客觀的・智的特性を帶びて來てゐるが、これは恐らく世界共通の現象ではないかと思ふ。そしてこの「正述心緒」的表現法は、言語音の形式における散文と同樣に、その態度の自由であり、寫實的であるといふ點に特色があり、これは特に支那・印度に對して日本的特色も著しいものではあるが、特に日本に限るものであるとはいはれず、西洋との比較などにおいてはやはり萬國に通ずるものと言はなければならない。無論率直な「正述心緒」的表現法は、古代和歌の一特色でもあり、又物語的日記の如き、或は抒情的物語の如き、散文による「正述心緒」的表現法が、日本では早くより發達して、今から一千年近くも前に心理描寫の完成を示す程になつてゐるといふ事は、現實的な日本國民の性情の、文藝における一つのあらはれであると言へない事もない。けれども、この方面は世界に比類が無いといふ程ではなく、世界的なものが、日本で特に顯著に存在してゐると言つた方が當つてゐるであらうと思ふ。

三　譬喩——象徵

のではない。それ故優美で親近な生活圏内の二三の物象を採つて、敍述を飾るといふ位の程度でなければ、日本文藝は譬喩的表現法に興味を持ちかねるのである。明治の新體詩人の中には、その敍事詩の中に冗長なホーマー式直喩を用ゐて得意とした人もあるが、無論それは日本的なものではない。又萬葉集長歌の中には譬喩的效果を持つ長い修辭を含むものが無いではないが、これも恐らくは支那詩賦の影響に基くものであらうと思ふのである。

かやうに純粹の譬喩と見るべきものは、萬葉集の「譬喩歌」の如き隱喩的・諷喩的のもののみならず、直喩においても、特に日本的長所を示す程發達して居らず、寧ろ貧弱といふ方が當つて居り、これは智的構想の稀薄、想像作用の缺乏といふ日本的性格に基くものであらうと思ふ。從つて此種の譬喩の最高段階に達し、思想的な深さ、人生觀の大きさを示すに至つた普遍化象徵（或は高級象徵）の如きものは、日本ではやはり發達してゐるとは言へない。ハムレットやファウストの如き、人物の個性的表現が、大きな人間の類型や人格の普遍性を暗示するといふやうなものは、日本的な表現であるとは言へない。光源氏や一代男世之介などに幾分その面影を見得るけれども、その象徵力は十分でなく、謠曲や近松世話物の如きも、當然この方面に深く進み入るべき筈のものでありながら、「幽玄」とか「あはれ」とかいふ様な情調的な內容のみ浸潤してゐて、智的骨格に乏しく、普遍化象徵の最高度の堅牢さを保ち得ないものである。

此事は、併しながら直ちに次の問題を誘ひ出すのである。普遍化象徵は、既に譬喩でなく、象徵であり、直觀と感情とに貫かれ浸されてゐるものであるが、倘理智的・思想的なるものを多分に含むが故に、日本人には十分に適合しないのである。この普遍化象徵から若し印象的・情調的なもの、謂はば深く考へなくても濟むもののみを取出して、

これに似た象徴的世界を出現せしめ得るならば、これこそ日本人の得意とする處でなければならないのである。既に萬葉の相聞歌や光源氏（及びそれを圍む女達）や一代男・一代女や、又は梅川・小春の類は、愛情と感受性との深さのみによつて、幾分は普遍化象徴の風貌を呈したのである。普遍的な人間愛、或は少くとも平安朝的愛とか元祿的愛とかいふやうなものを象徴するかの如くにも思はれるのである。其點においては、八犬士が仁義禮智信の象徴として示されてゐるやうな、非日本的諷喩の失敗に陷つて居ない。併しそれでも尙、かやうな人間性の表現は、何處となく淺薄であり斷片的であり、個性も普遍性も缺乏して、完全な象徴力を持ち得ないやうに思はれるのである。然るに我我は芭蕉の「病雁の夜寒に落ちて旅寢かな」「古池や蛙飛びこむ水の音」「此道や行人なしに秋の暮」の如き作に接すると、これは最早西洋風の普遍化象徴や、印度的・支那的な諷喩などとは全く異なる、獨特の象徴的世界を開いてゐる事に心附くのである。

此等の句に描かれた物象は、只それだけの世界の描寫として見捨てる事の出來ないものである。背後に深甚なる或世界の暗示されてゐる事を感ぜしめずに置かない。併しそれは智的には到底把握し得ないものであり、從つて實は言說を超えるのである。我々はこの夜寒の病雁や、蛙の水音や、秋暮の寂しき道を、如何なるものの譬喩であると言ひ得るか。芭蕉の心情か、その生活か、一般の生か、天地の心か、宇宙の本質か、これを何と言つても誤を犯しさうに思はれる。さやうに言語化し得る智的な形態を取つたものではない。只深く遠い情調の如きものである。この情調も亦「心緖」であるとすれば、此等の句はかかる「心緖」を「正述心緖」の方法で表はしたものではなく、全く「譬喩」として表はしたものであるとも言ひ得られるであらう。併しこれは既に「譬喩」の名に適しないものである。我々は

やはりこれを情調象徵と呼ぶ。それは普遍化象徵に近く、又それと頡頏する高度の藝術的價値を有する表現法であるが、(或は世界觀照の方法であるが、)併しハムレットやファウストの如き象徵物、及びその被象徵內容と比較する時、如何に理智的・思想的契機を捨離して、感覺的・情調的契機のみを强調したものであるかに心附くのである。我々は此等の句によつて深き深き精神の玄境に連れ行かれるが、それは決して考へさせる所へではなく、只感じさせる所へである。

萬葉時代の譬喩歌には無論かかる境地は見られなかつた。「ぬば玉の夜の更けぬれば久木生ふる淸き河原に千鳥しば鳴く」「吉野なる夏實の河の川淀に鴨ぞ鳴くなる山かげにして」の如き歌は、譬喩歌ではなくして、芭蕉の句の如き情調象徵に近いものを持つてゐるが、尙「正述心緒」的表現法の方により近く、寫實的に描かれた自然の外觀の方が主となつてゐる。情調はそれに伴ふものとして表はされてゐる。新古今時代に入ると、この情調の方が甚しく濃度を增し、外部印象は內部情調の象徵として要請されたものの如く見えて來る。「霞立つすゑの松山ほのぼのと波にはなるる橫雲の空」「かつ氷りかつは碎くる山河の岩間にむせぶあかつきの聲」の如き、春の曙・冬の曙の心を象徵するものの如くである。けれども象徵の意味は此處でもまだ確實に摑まれず、寧ろ情調に浸る空想の喜びといふに過ぎないとも言ひ得られる。それが新古今以後、中世の和歌・連歌を通過する間に一層の鍛錬を經て、遂に客觀的な世界像は靈化され、外界は內界の象徵となり終るの境地を招來したと思はれる。此境において、心は靈となつて、物の中に象徵され、物心一如の相を呈する。「譬喩」の到達し得る最後の段階に達したのである。

西洋文藝ではかくの如き象徵を、人間の世界において遂げんとする。其處に形態としての戲曲と、表現法としての

普遍化象徴が現はれる。然るに日本文藝においては、短歌・發句といふ様な特殊の形態と、今言ふ如き情調象徴といふ特殊の表現法とを生んだのである。この情調象徴といふものも近代の歐洲文藝に存するものであるけれども、向うでは到底戯曲の普遍化象徴の如き高き位置には上つて居ない。情調象徴といふ語は無論歐洲語の飜譯であつて、日本にはこれに適應する言葉は見出し難いが、「幽玄」「さび」といふ如き語はかかる表現法に關聯してゐる。無論此等の語は象徴される情調そのものの質から見た言葉に近いのであるから、表現の相から呼ぶ名としてはしつくりしない所がある。けれども情調象徴の實は、歐洲よりも古くから存し、歐洲よりも深き境涯に迄進んでゐると思はれる。

日本における情調象徴の進歩には、佛教や漢詩の影響があるといふ事は否定出來ない。その意味で、これは寧ろ東洋的と言ひ得るものであるとも考へられない事はない。併し印度はこれを宗教的・哲學的方面において發達させたもので、やはり思想的であり、漢詩では情調象徴の高度の存在は窺はれるにせよ、更にそれを凌駕する構成的手法の爲に、獨自の境を完成するに至らず、依然知的な味に化せられてゐるのである。今、漢詩の象徴力と日本詩歌の象徴力とを比較する爲に二三の例を引いて見る。杜甫の「孤鴈」は雁によつて孤獨に悩む境涯を詠ずるものであるが、「孤鴈不二飲啄一、飛鳴聲念レ群、誰憐一片影、相失萬重雲、望盡似二猶見一、哀多如二更聞一、野鴉無二意緒一、鳴噪自紛紛。」といふ表現の方法は、秩序整然たる描出と思念を誘ふ諷示とによつて、やはり思想的であり、諷喩的であり、殊に末段は諷刺にさへ近づいてゐる。芭蕉の病雁の句の如き、感覺と情調との世界、思念を超えた生活姿態そのものを掴ませない。又、唐詩選から耿湋の「秋日」と題する一篇を引いて、これを芭蕉の「此道や」の句に比較してみる。「返照入二閭巷一、憂來誰共語、古道少二人行一、秋風動二禾黍一。」これは作者の生活や感慨を詩中に露出してゐる點において既に象徴的に

純粹でなく、象徴的効果のある風物の描寫も精寫に過ぎて却つて端的に究竟のものを指示する迫力を失つてゐる。尙、生の寂寥を外から描寫してゐる如くであり、語句多きが故に、象徴の呪文的な性質を稀薄にしてゐる。次に、王維の「鹿柴」の詩「空山不レ見レ人、但聞人語響、返景入二深林一、復照青苔上、」を取つて古池の句と比較して見れば、流石にこの青苔を照らす返景は、古池の水音と象徴の幻術を競ふかと思はれるが、やはり細かに見れば對句の構造を含み、前半の詩句は少しく說明に墜ち、空寂を語つて尙煩縟の感がある。單純な蛙の水音が、愚かしい程何氣なく投出されてゐながら、その爲に呪符の如き力を秘めて居るのに比すると、王維の詩はやはり象徴とか暗示とかいふよりも敍述說明であるとも言ひ得られさうである。空寂なるものを自然の形象によつて押しつけようとする積極的な意圖が見え、計畫的・構想的な方法で見事にそれを果したといふ感がある。芭蕉の如く、何物もないやうに自然で子供らしくて、しかも其中に無限なものがあるといふ表現姿態ではない。王維の一句一句は深い構造的頭腦で構圖され、一語一語照應するやうに置かれ、やはり對句的な關聯で（それは玆では極度に內面的ではあるが）まとめられてゐるのである。四句の進行の順序は何か三段論法でも聞かされる樣な論理的な形で、相手を最後の結論におさへつけて行かうとする氣組を含んでゐる。

芭蕉の時代において高潮に達したこの情調象徴的表現法は、物心の融會、內外の結合、人間と自然との渾一を、文藝的形象の世界において示したものであるが、其處には人生觀・世界觀の基礎があると見なければならない。卽ち世界をかかる形象として觀照するが故に、かかる表現となつて作品の中に現はれたものである。これは表現の樣式であると共に觀照の樣式である。無論新古今時代では、かかる表現法が、詩的技巧としてのみ把握されて居て、世界觀照

としての根本的な立脚地を缺いて居た恨みがある。これは當時の歌道が餘りに歌道といふ獨自の境に閉籠り、孤立的になつて居た爲に、生の廣大な地盤から脱離して、只作歌の際にのみ此特別の心境を保たうとした結果であつた。然るに芭蕉の如きは、生の全行路を擧げて、かかる心境を徹底せしめる事に捧げた爲に、かやうな觀照と表現とが、渾然として生の全面を浸し、世界觀であると共に行爲であるといふやうな段階に達したのである。これは世界に比類に乏しく、日本でも少數の人に限られて居るのであるが、たとへ少數でも、その高峯が此水準に屆いて居るならば、この頂點を以て、日本的特性を測る規準とする事は出來ると思ふのである。

無論、芭蕉に於いても「何の木の花とは知らずにほひ哉」の句に大廟の神々しさを暗示し、「あらたふと青葉若葉の日の光」に日光廟の神威を込めてゐる如きは、これを象徴と見るにしても、尙表現法の限界を出たものとは言ひ難く、自然が直ちに象徴となつて觀照されたものとはなし難い。「白菊の目に立てて見る塵もなし」に閨女の人品を、「世の人の見つけぬ花や軒の栗」に或隱棲の僧を暗示して居ると解釋すれば、これなどは一層諷喩的な技法としか見えない點がある。此等も表現法として相當高い段階には達してゐるが、やはり世界觀としての象徴主義といふ事は出來ない。けれども前述の如き、現實の自然が直ちに自己の生の恆久的な情調と合一し、更に普遍的な實在の究竟的本質に通じてゐる如く感ぜられるものにおいては、現象が深き意味における譬喩として現はれるやうな宗教的な世界觀を示してゐるのである。かくて「譬喩」の最後の段階を示し、ファウストの結末における「總べて無常なるものは、ただ譬喩に過ぎず」の語にも比せらるべき深さを、日本的特性の中に捉へてゐる事を告げるのである。

四　寄物陳思

「正述心緒」や「譬喩」を單なる表現法上の技巧と見ず、これを表現と觀照との根本的態度と見て、世界觀的背景の前に立たせるならば、「正述心緒」は寫實主義・現實主義であり、「譬喩」は浪漫主義・理想主義であると言ふことが出來る。この中間にあつて寫實的と浪漫的との接する所を行き、現實と理想との調和を目指すごとき、一つの行路がある。萬葉集の分類法に基けば「寄物陳思」と稱するものがこれであると言ふ事が出來る。

萬葉集の「寄物」の歌は、細かに見れば實際は種々の異なる段階の表現法を含んでゐるものであつて、中には「正述心緒」に屬すべきものと思はれるものが多く、又「譬喩」と考ふべきものも少しはあるが、中には「寄物」的な獨特の方法に屬してゐるものがある。元來この分類綱目の成立した根據は、物と心との兩形象が作品の表に竝立してゐて、それが種々の融合の仕方で、共通的な一つの世界に收まり、それによつて結局心を表現してゐる如き特殊の表現法を認めようとする點にある。此際物が心を表現する媒介物として働く工合は、極めて部分的、便宜的、外面的であつて、何も此種の表現法の日本的特性などを論ずる價値のない場合もあるのである。然るに「山萵苣の白露おもりうらぶるる心を深み吾が戀ひ止まず」(卷十一寄物陳思)「との曇り雨ふる河のさされ浪間なくも君はおもほるかも」(卷十二寄物陳思)「九月の時雨の雨の山霧のいぶせき吾が胸誰を見ば息まむ」(卷十寄雨)の如き作になると、自然物はそれ自身統一ある一つの世界形像をなし、それが內面の意味——情調的本質において、心の世界と融合する。さうして、無論これによつて心は十全な表現の道を獲得するが、媒材となつた自然物も亦、單に媒介的職分を無事に務め終つたといふのみでなく、自

身の心を表はす結果ともなつてゐるのである。つまり、此境地においては、物と心とは、一層高次的な世界――物と心との根原をなす所の、物とも心とも言ひ得る、さうして又最早物でも心でもない或境を指し示してゐるのである。これは物と心との調和といふよりも更に深く、物心一如の唯一境の象徴として、物も心もその姿を現じて居るものであると言ひ得る如くである。此處に引いた歌の如きは媒材たる物は空想的に要請されたものであるのか、現實の風物であるのか、既に判定を許さぬのである。現實か想像かと言ふ如き理智的判斷を超えた世界が作品の上に形成されてゐる。

萬葉集の編者は、併し此等の歌を「寄物」の部に入れて居るのであるから、物は心を表はす爲に寄せられるものに過ぎないと見てゐるらしい。けれども又、作者の實際の製作動機に至つては、必ずしも此等の物が現實的な眼前の物でなかつたとも斷定し難いのである。さうして此種の表現法は所謂「序歌」と稱するものに多い。それは「寄物」の部立に屬せしめられて居ない歌にも見出されるのである。「秋の夜は霧立ちわたりおぼほしく夢にぞ見つる妹がすがたを」（巻十秋相聞）は訓法に疑義があり、編者がやはり「寄物」の類と認めて居るらしくもあるが、とにかく明瞭に「寄物」となつてゐない序歌で、自然物が沁み透るやうな象徴的効果を持ち、しかも現實か想像か到底分割し難い――いはば虚實を分たざる境を示してゐるものである。「吾が屋戸の夕陰草の白露の消ぬがにもとな念ほゆるかも」（巻四、笠女郎の歌）の序詞の如きも目前の風致を捉へてゐるのかと思はれるが、虚實未分のものである。「明日香河川淀さらず立つ霧の思ひ過ぐべき戀にあらなくに」（巻三、山部赤人の歌）は神岳に登り作れる長歌の反歌であつて、明かに眼前の風色を用ゐて居り、「見渡せば明石の浦にともす火の秀にぞ出でぬる妹に戀ふらく」（巻三、門部王の歌）は難波に在りて漁父の燭光を見て作れる歌である。

此種の作は萬葉集中に多く、中には長歌の長い序詞にも見られるのである。故に製作の動因が眼前の物に動かされたといふ場合もあるに相違ない。虚實の如何は問はず、此等の序詞中の物は、心と共に呼吸する生動の物である。物心の融會の狀態が作品の表に浮び出てゐる如く感じられるものである。かかる序詞は屡々言葉の機智的結合や、音の反覆などで、物と心との二樣の表象群を粘絡してゐるのであるが、さういふ言葉の上の聯結法を超越して、內面の意味の渾融を感ぜしめるものである。

　かかる序詞は萬葉以後、和歌の世界に益々發展して行つたのである。平安朝以後は緣語仕立の歌において、序詞とは又變つた物心の結合を行つてゐる。「雨やまぬ軒の玉水かずしらず戀しきことのまさるころかな」（後撰九 兼盛）の如きは、尙萬葉時代と異なる所がないが、「風そよぐ篠のを笹のかりのよを思ふ寢ざめに露ぞこぼるる」（新古今十六 守覺法親王）の如きは、「風そよぐ篠のを笹の」といふ序詞が「露」といふ緣語を得て、愈々風物の世界の形象を確實にし、然かもそれが、假の世を思ふ寢覺に淚のこぼれる心の姿に化してゐる。「消えわびぬうつろふ人の秋の色に身をこがらしの森の下露」（新古今十四、定家）に至つては、全く緣語の形造る一つの物色の世界が、戀の心の情態と竝立し、論理的に兩世界は無關係のやうであつて、情調として一つの物（此所ではもう物といつても心といつても同じである）として訴へて來るのである。更に「春の夜の夢の浮橋とだえして峯にわかるる橫雲の空」（新古今卷一、定家）に至ると、緣語とか序詞とかいふやうな詞の問題を超越して、自然の物と人間の心とが無境界的存在なる事を示す如くである。

　かやうな物心の渾融的情態は、中世の和歌を通じて流れて居るものであり、連歌に入つて又獨自の潮流を現出して居る。「月を見て枕定めぬ夜もすがら」といふ前句へ「風に起きふす庭の荻原」（菟玖波集 頓阿）と附け、「月すみわたり松風

ぞふく」へ「見し人はつゆ名殘なく夢さめて」（新撰菟玖波集、專順）と附け、「我心誰に語らん秋の空」へ「荻に夕風雲にかりがね」（新撰菟玖波集、心敬）と附ける附味は自然と人間、物と心との交流浸透を胸に含む所から出たものと思はなければならない。これが蕉門の俳諧に入つて響・匂・うつりの附味となり、「茴香の實を吹落す夕嵐」（猿蓑去來）へ「僧やや寒く寺にかへるか」（凡兆）と附け、「雪の跡吹はがしたる朧月」（炭俵孤屋）へ「蒲團丸けて物思ひ居る」（芭蕉）と附け、「桐の木高く月さゆる也」（炭俵野坡）へ「門しめてだまつてねたる面白さ」（芭蕉）と附ける如き境地を生み出だす。無論、これは物と心との融合だけではなく、心と心との融合、物と物との融合、物心の融け合ふ世界と更に他のさういふ世界との融合、といふやうな、様々な融合の仕方となつても現はれる。そして又附合の世界のみならず、發句の內部における配合となつても現はれるのである。

「この秋は何で年よる雲に鳥」「閑かさや岩にしみいる蟬の聲」「命ふたつ中に活たる櫻かな」「塚も動けわが泣く聲は秋の風」「草臥れて宿かる頃や藤の花」の如き芭蕉の句に現はれた自然物と人間的心情とは、理外の玄機を以て照應し、遙かに物心の背後にひそむ究竟の者の返照する光景を展いてゐるのである。萬葉以來この種の境地は多く空想的要素を交へてゐたが、此處では現實の體驗がそのまま示されて居り、最早世界觀として、生活を導く道として、かかる物心渾融の境が把握されてゐると言はなければならない。萬葉の「寄物陳思」においては物は尙媒材であつたが、此處では物心の相互映發となり、物心を揚棄するものを窺はしめる。これを「造化」といひ「天」といひ、又「風雅の誠」と芭蕉は呼ばうとするやうである。

無論これに類する觀照と表現との道は、漢詩の世界にも認められる。絕句の如きは、その半ばは自然の物象を、他

の半ばは人事や感懐を述べるのが、寧ろ普通の事であり、既に文鏡秘府論の中にも、この「物色」と「意興」との關聯については、相當見るべき論議があるのである。けれども漢詩の物（或は景）と意（或は感、情）との關係は、やはり理路に從ふものの如くであつて、和歌・俳諧の世界の如く、理を離れた照應・交響に歸する事の出來ないもののやうに思はれる。從つて又詩論・文論の基礎を物心の上位に立つ形而上的存在に求めるに當つても、歌論・俳論に於けるよりは理詰めであり、理論的には堅牢であるに相違ないが、身を以て一擧に道を體得する事の、沒入的な深さに於いては、却つて歌人・俳人の如く徹底してゐないやうである。

尙、物色と意情との直觀的・情趣的な融會は詩歌の世界のみでなく、所謂景情一致の筆致として、物語・草子の世界においても見られる所であり、特に源氏物語・枕草子・謠曲・西鶴・近松等によつて之を言ふ事が出來る。源氏物語が自然の描寫に富み、それによつて人間の生活と心情との表現を助けてゐるといふ事は從來既に十分說かれて居る事であるが、尙突込んで言へば、源氏物語の自然は自然としては甚しく情趣の色に染められ、人間の感ずる「もののあはれ」と一枚になつたものであり、其爲に時には却つて鋭い自然の個性的觀察を曇らせてゐる如く思はれる事もある。恰もそれと竝行して、源氏物語の人間描寫は、時に自然の美に壓倒されたり、物色的環境の中に融かし込まされたりしてゐる爲に、人間自體の鋭角的な特性を失つて、風景化されてゐるといふ誹を免れない。かくて、結局自然も人間も物のあはれの情調の中に融會して、各自の立場を失つてゐると言つてもよい。これは詩歌の世界では長所ともなるが、小說としては迫力を薄める結果ともなるのである。例へば賢木の卷における有名な野の宮の秋の別離を考へてみる。これはまだ若い二十三歲の光源氏と、もう三十歲に屆いた寡婦である六條御息所との、初めから何となく調

和し難かつた戀愛が、終に最後の破局に達して、淋しく別離の幕を下さうとする情景である。此處に蕭條たる嵯峨野の風物と、暮れんとする秋の夕空に花やかにさし出でた月光とをあらはして、哀絶の風情を强めた事は、非常な成功であり、この一段が愛唱される原因をなしてゐるに相違ないが、かやうにして自然の美から訴へて來る力が高度となるに反比例して、却つて、この特色ある戀愛の結末における、極めて個性的なるべき男女の心理が、細かく鋭く剔抉される機會を失し、茫漠たる和歌的物のあはれの雰圍氣中に解消されてしまつた如き物足りなさを感ぜしめないとは言へない。人間を自然化し、心理を風景化し、その各自の個性的立場を中和せんとする渾融化の態度が、かかる近代小說に近き作品では、寧ろ障害としても考へられ得る。これは西鶴の如きものにも當てはまる。西鶴の談林俳諧から學んだ手法は、和歌的手法に比すると、鋭角的ではあるが、人間記錄の面影を帶びる浮世草子が、所々風景の美に溺れる風雅人らしい態度に色づけられてゐる事は、必ずしも純粹の俳諧の世界における場合の如く、成功であるとは言へないものではなからうか。

謠曲・淨瑠璃における風景的なるものの過剩に至つては、最早餘りに日本的立場の主張が鮮かである爲に、寧ろ一つの獨自な立場を獲得してゐると言つてもよい。併し、同時にそれは人間的行爲の表現としての戲曲たる權利を放棄する結果をも招來した事は明かである。「木賊かる野の青緑、草の袂もなほ深し」(謠曲木賊)とか、「誰そや我子と夕月夜、おぼつかなしや何れさて別れし我子なるらん」(同)とか、「弓馬の家にすむ月の、僅かに殘る兵の、七騎となりて木曾殿は、此近江路に下り給ふ」(謠曲兼平)とか、「迷をも照らさせ給ふ御誓、げにもと見えて有明の行方は西の山なれど、眺めは四方の秋の空、松の聲のみ聞ゆれども、嵐はいづくとも定めなき世の夢心、何の音にか覺めてまし」(謠曲井筒)といふ

やうな表現の手法は、自然と人間とを綯ひ交ぜにし、外界の景象か內界の心像か不分明な世界を造り、更に時にはそれらを融かす不思議な冥奧の境をちらちらさせるのである。道行・物盡しの優れたものは、時にかやうな表現法の極至を見せる事がある。(多くの場合失敗して混亂そのものに陷るけれども。)有名な「さんろの道行」(用明天皇職人鑑)や「名殘の橋づくし」(心中天網島)の如きは、道行と物盡しとを人間の行動と心情との波に浸して成功したものである。私は特に近松の「薩摩歌」の「源五兵衞おまん夢分船」を愛唱する者であるが、「薩摩や三が國に、霧雨が降らばよな。それぞ立つ名の憂き雲の、雨のもりとて濡れて行く、袖は嵐の吹乾かして、顏は涙の水鏡、——」「潮滿ち來れば水馴棹、長き日影もほの曇り、心盡しや氣盡しに、暮れぬ先より我心、夕暮の闕眺めやり、睡る鷗に誘はれて、轉睡り(うたゝ)のふら〳〵と、船に搖られて睡るらん」などといふ言葉をよむと、海上の風物とおまんの心と、全く無境界的な世界に融けて、眼前を吹き通つて行くやうに感じられるのである。すべて近松の心中道行の文は萬葉の「寄物陳思」の手法が最後の發展を示したものである。それは旣に記紀歌謠にも道行其他の原形として現はれて居り、人麿の挽歌や、妻に別れる歌などにも發展の一段階を示して居り、其後和歌・謠物を經て、遂に近松の世界に迨逹したのである。物と心、自然と人間、外と內とが、作品の表においてまざまざと相抱き合ふ奇しき魅力、このやうな姿態が、このやうな程度において現はれてゐる事は、世界に類のない現象であらうと思ふ。併し此事は一面において淨瑠璃から劇的力素を奪つて、抒情的魅力の過剩を齎す結果となつた事も、爭はれない事實である。

五　詠物

萬葉集における「正述心緒」「譬喩」「寄物陳思」の三表現法が發展して行く間に、如何なる日本的特性が現はれたかといふ點を、以上略述して見たのであるが、尚、最後に今一つ殘つてゐるものがある。それは萬葉集に既に現はれて居た「詠物」の一體である。「詠物」は物のみを作品の面に呈露する點において「譬喩」に似てゐるが、その物は他の物や心に譬へられるのではなく、直ちにその物自體を表はす事を目的としてゐるのである。故に此手法は全く客觀的であり、描寫的であり、觀察的であり、印象的である。無論かかる詠物的作品でも、心が全く關與しないといふのでは無い。物を表はすと共に、それから誘發される情調や感動がある。併しその心は物に隨伴するものとして表はされる所に詠物の意味がある。萬葉集の詠物中には、「詠雲」と題する「足引の山河の瀬の鳴るなべに弓月が嶽に雲立ちわたる」の如く、寧ろ敍景と言ふべき作もあり、又必ずしも物が主となつて居るとは定め難いやうなものもあるが、「大王の三笠の山の帶にせる細谷川の音のさやけさ」(卷七詠河)「淺綠染めかけたりと見るまでに春の楊は芽ばえけるかも」(卷十詠柳)「み芳野の青根が峰の蘿(こけ)むしろ誰か織りけむ經緯(たてぬき)なしに」(卷七詠蘿)の如きは、一物を詠じた純粹の「詠物」である。

この流は平安朝和歌を經て、新古今時代から夥しい敍景歌を産むに至つた。詠物は個物を、敍景は多くの物の集合した景を對象とする點に差があるけれども、外界の美を讚唱せんとする意圖に於いては變る所がない。敍景歌は既に赤人等に優秀の作があり、富士山の歌の如きは寧ろ詠物として優れたものであつた。詠物でも敍景でも、外界の物の美のみを描き放しにする場合と、これを讚歎する心をさし添へる場合とある。その讚歎の心が積極的になつて、外界に對する自己の主觀的態度を强調し、それはそれで一つの統一した世界と見られる程になると、「陳思」的色彩を帶び

るのであつて、萬葉集・八代集時代は尙その傾向が著しかつたが、中世の連歌時代になると純客觀的となり、「さゆる日の時雨の後の夕山にうす雪ふりて雲ぞ晴れゆく」（「冬夕山」爲兼）とか「風まぜにあらく落ちしはしづまりて細かにつもる庭の白雪」（「雪」正徹）とかいふ樣な、純粹に外物の印象を詠んだ作が多くなる。此處にはもはや心が陽はに出て來ないが、裏打ちしたやうにその底に張りわたされてゐるのである。

芭蕉時代になると「山路來て何やらゆかし菫草」の如く、主觀的な心が露出してゐるものもあるが、「卯の花や暗き柳の及び腰」「水仙や白き障子のともうつり」の如く、印象だけの世界を示したものもある。併し芭蕉までの和歌・俳諧の對象となつた世界は主として心の境涯であつたといはなければならない。然るに蕪村に至ると、物の世界の美、從つて印象的な美が中心に押据ゑられるやうな傾向を帶びて來るのである。「牡丹散てうちかさなりぬ二三片」「朝顏や一輪深き淵のいろ」「蘭の香や菊より暗きほとりより」の如き、一物の美が神祕的な力を以て作品の中に浮き上つてゐるやうなものがある。「暮春」といふやうな無形的な物でも、「色も香もうしろ姿や彌生盡」といふ風に、極めて具體的な物象の姿となつて現はれ、その姿が更に又無形の情調を身に纏ひつつ、潤ほへる壁の如くゆらめき上るのである。物の美をかくも端的に、印象と情調との渾融的な形象の中に把へるといふ事は、實に日本人でなくては出來難い事のやうに思はれる。いかにも單純な、脆く果無（はかな）いやうな風貌を呈しながら、しかも無限に深く確かに、實在の頸元を握り占めたやうな技法は、日本作家の天賦の才能に基くものであらう。

無論支那にも多くの優れた詠物詩は見出されるのであるが、かやうな蕪村的な端的の手法は、やはり日本獨特のものでは無いかと思ふ。支那の詠物詩は、俳句の如き短詩形ではなく各句にそれぞれ種々の角度から見た題の物の描寫

があり、主觀的な感慨や空想的な聯想や故事の援引などが多く、それらが相互に構成的に主題を繞つて關聯してゐるのであつて、其所には思想的な美は生ずるが、閃くやうな印象によつて一擧に對象物の中核を突く、匕首の如き力は見られないのである。俳句の詠物は刹那的な感覺で、永遠の生命を網打つ如きものである。斷片の中に全體が宿り、一角を突いて中核に達し、表面と內奥とが不思議に渾和してしまつてゐるのである。

日本の詠物的作品は題詠と關聯して發達した事は支那と同樣であるが、和歌・俳諧の題詠は殆ど極度に迄到着し、類題集などの發達も支那の比ではないと思はれる。そして更にそれよりも重大な事は、日本の題詠が季節感と密接に握手した事である。日本人は大體において卽興的作者であつて、常に製作時の周圍の情況に順應し、空想的な構想を喜ばないのであるから、其季節の物を取つてすぐ詩中に入れようとする傾向がある。一方日本の風土が、四季の變化の適度で、風趣に富んだ温帶的特性によつて規定され、國民はこの幸福な環境に滿足して、自己の生活樣式を風土的特性と融合せしめようとしたのであるから、季節の物が詩題として採用される事は、極めて自然でもあり容易でもあつた。其所で和歌の題の半分は季の物であり、（殘りの大部分が戀である事は、又日本人の美的感情の特性を示してゐる。）和歌において季の尊重は、既に決定的となつてゐた。それが連歌の卽興的性質において一層發展し、發句には必ず季の物を詠み入れる事となり、季の物を現はす爲の季の詞に對する自覺が發達した。連歌は長詩形である關係上「題」を尊ぶことは無かつたが、俳諧の發句が獨立するに及び、再び「題」の尊重となり、連歌以來の季の物（卽ち季の詞といつてもよい）と季の題とが結合提携して、遂に季の題が必ず無ければならないかの樣な情勢となつた。かくて發句は季の物を題とした詠物詩の觀を呈するに至つたのである。蕪村の頃は支那詠物詩の流行と步調を合せて、

この季の題による詠物的作句が頂點に達した時代であると言つてよいのである。

支那にも四季の觀念はあり、歳時の思想は大に發達して居り、日本は實はそれを學んだ點が多いであらう。日本の歳時記や季の題や、又作品における季節感などは、支那の影響で發達して行つたに相違ない。けれどもその極遂に支那以上の境地に迄拔け出してしまつた事も事實である。試みに佩文齋詠物詩選の題目を見ると、「春」「立春」「夏」「立夏」「秋」「立秋」「冬」「立冬」「冬至」「元旦」「人日」「上元」「花朝」「社日」「寒食」「清明」「上巳」「佛日」「午日」「七夕」「中元」「中秋」「九日」「臘日」「除夕」といふ題は、歳時に屬するもので、四季の變化によつて立てられた區別であるが、これは全體から見れば極めて一小部分で、殆ど全部の分類基準が四季とは無關係なのである。例へば「梅花」は花として、「雪」は天象として認められてゐるのであつて、その季節的意味は認められて居ない。すべての物をなるべく四季の部立によつて整理しようとするやうな態度は、俳諧でなければ見られない現象であると思はれる。

かやうに、物體や事件、卽ち人間の内部にある心ではなく、外部にある物と見るべき對象を、單に冷やかに外的存在として取扱はず、自然の運行が我々の生活に及ぼす結果として、又進んでは、我々の生活の運行そのものの姿として把握せんとする態度が、日本文藝の中に横たはつて居る。歳時といふものは物理的現象ではなく、我々の生活の營まれてゆく順序を示すといふ意味があるのである。卽ち自然の動きに適應する生活の動きの樣式を指示するものである。それと逆に季節といふものは人間の生活を規定してゆく自然の進行の形態である。それで歳時と季節とは本來その意味が對蹠的なやうであるが、相互に深く關聯して居り、歳時は季によつて定まり、季節感は歳時に伴つて作られ

てゆくと言つてもよい。日本の和歌・俳諧における季の題といふものは、この歳時と季節とを混合融化したものであつて、歳時は季節の物のやうに見え、季節の物は歳時の如くに固定させられてゐる。多くの植物や動物の如きものが季節化せられ、歳時と同列に置かれて居る狀態を見ると、一種奇異の感を催す程であるが、季の題としては不思議に思はれない。柳が春で、晝寢が夏で、月が秋で、鴨が冬であるといふ事は、此等のものが年中あるものでは無いかといふ樣な理窟からは理解出來ない事である。俳人は此等外的な物象や行爲の中に、實は深き心を見んとするのである。季節の生活と、その生活の內面的意義としての情調とを捉へんとするのである。

元來支那でも詠物詩は物の中に樣々の意味を認める事を主眼とするもので、單に外形の模寫を事とするのは邪道であるとしてゐる。併しながら支那詠物詩が物の中に見る意味は屢々思想であり、道義であり、これを表現する爲に諷喩や概念的說明などの技法に傾き、そして一篇の構成はやはり支那哲學などの中に橫たはる理の上に立つてゐるやうに思はれる。俳句を詠物詩として見ると、これは季節の物の中に、全く理を離れた生活情調の味を盛り上げようとするものである。瞬間的に移りゆく、さも果無げに見える季節季節の微物が、端的に我々の生きゆく心の深さを感ぜしめるのである。この意味において、詠物の一途にも、日本は日本らしい物と心との融化の相を現じて居ると言はなければならない。

この果無き物の深き意味、微物にこもる心の影の濃やかさは、實は日本文藝のいかなる場所にも見出される。日本的作品はすべて此種の物を以てその題材を滿してゐると言つても過言ではない。今和歌・連歌・俳諧の世界を離れて見ても、枕草子の中に堆く盛られてゐる樣々の物を見るが好い。其分類的に集錄されてゐる構成の方法は幼稚である

が、さやうな組織を踏み超えて、一つ一つ生きて動くが如く思はれるあらゆる物は、心を盛る器として現はれ、冷やかなる物體ではない。西鶴の浮世草子にぎつしり詰まつてゐる豐饒な物、――それは必ずしも自然物ではなく、人工物が多いが――これが又徴々たるもの、些々たるものの如くであつて、よく見れば生活の味に浸透された不思議に生きてゐる或物なのである。つまり此等の物は人間の生活とつながり、人間の愛によつて暖められ、然かも尙人間化・生活化の臭味の附いてゐない、本來の物としての純粹さをも失つてゐない、不思議に物と心との抱合したものなのである。所謂「物盡し」の如きは、多くはこの融會が不十分で、邪道に陷り、物でも心でもない人工的なものになつてしまつた所があるが、この病的な作物の生ずる背後には、日本的な物の扱ひ方が控へてゐて、時には成功を示す事もあるのである。

支那にも賦とか詠物とか、詩的對象としての物を取扱ふ獨自の途があるが、日本と違つて、或思想的設計に從ひ建築材料としての木材石材等を處理する樣な構築的意志によつて支配されてゐる。日本の作家もこの影響を受けてゐない事はないが、蔽ふべからざる自身の意志を貫いて居る。それは實に無工作的に、印象としての物を、情調としての心に融かし暖めて、軟かな生命體の如くに再生せしめる道に外ならないのである。

餘　言

以上に述べた所は、形態や表現法に現はれた日本的特性であるが、それは必然に形態化される實質や、表現される

內容と關聯したものであるから、其問題にも隨所に觸れて來たつもりである。卽ち日本文藝の內容實質は、思想よりも印象、人生觀よりも生活氣分、意志よりも情調であり、それは又强烈・激越・刻深なものには乏しく、溫藉・優雅・淸淡なものに富んで居る。それであるから、これを形態化する時、峻しく對立するものを强固な組織に構築する必要なく、自然に浮び出たものの如く渾一融和せしめる事が出來るのである。

この特性は風土から言ふと、溫帶的・島國的である事はほぼ疑ひが無いが、民族から見ると如何なる性質に歸するであらうか。私はこれを年少的・女性的と見る方に傾くのである。併しこれに就いては相當異說もあるであらう。俳諧のさび・しをりなどは老年的ではないか、武士道や任俠の精神などは男性的ではないか、などといふ疑問が起る。無論日本文藝の一切が年少的でもあり女性的でもあると言ひ切つてしまふ事は出來ない。殊に日本文化又は日本精神といふ廣い觀點に立つ時、文藝的一面の特色は非常に稀薄になり、又、日本文藝の後代性・未來性を中心とする時も、此所に言ふ特色がかなり動かされる事は事實である。只、比較的古い時代の日本文藝を、文藝的發現の一面に限つて考へ、それが他の文藝類型と特に區別されるやうな著しい徵標に卽して考へると、やはり右の樣に言ひ得ると思ふのである。さび・しをりには時代の老熟や支那・印度的精神の若干の影響がある。其點で老境的感觸を持つ事は否み難いが、しかし、これは男性的ではなく、女性的である點に於いて、依然として日本的である。又武士道や任俠の精神は、廉恥心の强い日本人の男性的一面を示してゐるものではあるが、これは女性的な物のあはれや人情の美よりは、文藝の成素として重要ならざる位置を占めて居るものであり、しかもやはり年少的といふ特性において日本的である。思ふに日本文藝において、男性的でもあり老年的でもあるといふ如きものは、求める事が困難である。徒然草や馬琴

の小說などは、稍それに近いが、徹底的にさうとは言へず、又今日此等の作品が比較的聲價を墜して居る所を見ると、その非日本的一面が國民に厭はれて居る爲では無いかとも思はれるのである。

かやうな問題について、嘗て私は種々の論文で感想を述べた事がある。柿本人麿は男性的であり、沈痛の歌人であると言はれるけれども、杜甫に比較すると、明朗な女性といふ感がある。沈鬱な男性と言ふべき者は寧ろ杜甫である。幽玄といふ美的情念は、深沈幽奥な世界を現はすものであるが、これが日本化された道程を見ると、超脱・深遠な思惟の一面が緩和されて、次第に淺近・優雅な情調の方向に轉じたものであつて、さうする事によつてこそ、日本においてかくも愛好されるものとなり得たのであると思はれる。此等については嘗て述べた事があるので、小著「日本文藝學」を見られたい。此所に尙二三思ひつく所を附加すると、源氏物語の中には六條御息所や紫上の嫉妬が描かれて居るが、それは常に靜かな自省と軟かな物のあはれによつて角を倒られ、峻しい爭闘に迄押進められず、弘徽殿女御の如き嫉妬の化身の如き人物は作者によつて輕視されて居る。然るに支那古代の小說を見ると、飛燕外傳における漢成帝の皇后趙飛燕と其妹との寵を爭ふ狀態は、情味を點出する事極めて微かで、全篇を貫く肉親の爭闘の執拗さ驚くべきものがある。又、霍小玉傳において、夫に捨てられた小玉が祟をする事を誓つて慟哭しつつ絕息する如きも凄慘を極めたものである。かやうな主題は支那小說の影響によるか、德川後期になれば見られない事はないが、やはり日本的特色を示すものでは無いと思はれる。尙一二の例を言へば大伴旅人の讃酒歌は陶淵明の飲酒二十首や劉伯倫の酒德頌に倣ふ所があるかと思はれるけれども、陶に比すると論說的な思想や深刻な道念に乏しく、劉に比すると老莊的逸脫や男性的跌宕を缺き、しめやかな憂ひ、明るき思慕に濡れた、甚だ女性的・感情的なものである。山上憶良の貧

窮問答を陶淵明の詠貧士に比較して見ても、淵明は淸貧に安んじて道を守るのが士たるものの態度であるとして、意氣軒昂たるものがあるが、憶良は結局貧に堪へて日々の生活に從つて行くより外はないとして、貧人の互に同情しあふやうな氣持に收まつてゐる。

日本的な文藝が優雅親近な性質を持つてゐるといふ事は、古く歌人の間に自覺されて居たらしい。定家の每月抄には「まづ歌は和國の風にて侍るうへは、先哲のくれぐれ書置ける物にも、やさしく物あはれによむべき事こそみえ侍るめる」と言ひ、爲世の和歌祕傳抄には定家の近代秀歌の言を引いて「やまと歌の道は、遠く求め廣く聞道にあらずと侍る事、此言至要に侍る。誠に月氏漢朝のわざをよむべきにあらず、廣學多聞を事とすべきにもあらず。ただ大和言葉にて見るもの聞くものにつけていひ出すばかり也。」と言ひ、又愚祕抄の一本には「唐人の詩はこはくたけてきこゆ。我朝の文詩ことに幽玄ばかりを存じて其體なへたり。」と言つて居る。降つて本居宣長は玉勝間を始め諸書の中で頻りに和漢の相違を說いて居る。卽ち支那は人の心さかしだち、何事も理を盡したるやうにこまかに論ひ、つくろひ飾つてよさまに說きなすので、ををしく事々しく、したたかなることが多いのであるが、日本は自然に從つてまごころを尙び、そしてまことの心はめめしいものであるから、支那には少ない夫婦の情の如きものをも尊重して、戀の歌などにも長じて居り、從つて物はかなく、あはれに、なつかしく、しどけなき事が多いといふのである。此等の說は平安朝和歌の系統をひく文藝について、主として言はれる事ではあるが、併し日本文藝の全體についても或程度迄當嵌まらない事はない。明治以後の諸家の說く所も大體これに類するのであつて、日本文藝の特色といへば優美で快活で單純で纎巧で淡泊で溫和で調和的で輕妙で、要するに「朝日に匂ふ山櫻花」のやうであるといふ事に歸するの

である。

要するに日本文藝は「朝日に匂ふ山櫻花」である。櫻と言つても巨幹の美ではなく、やはり花の美である。元來藝術の美は人生の花とも言ふべきものであるから、かくの如き美は、實に美の至醇なものであり、かかる美の生まれるのは又、實に其母胎として美しき魂の存する事を思はしめるのである。けれども、其處には男性的な鬪爭力と老年的な思索性とが缺けてゐる。堅牢・深刻の美に乏しい。無論日本人の精神や文化が總て文藝の通りであるとはいへず、文藝には日本人のやさしさや子供らしさの一面のみが特に現はれて居るのかも知れない。併しこの文藝的一面はやはり日本人の重要なる一面である。我々は今日單に自己陶醉の喜びに甘んじて居るべき時ではない。自己の無限の成長擴大の爲に、自己を反省し、批判し、進んでは自己超克をさへも敢てしなければならない。その爲に私は本稿においては、我々の日本文藝の短所と思はれる所をも忌憚なく指摘した。けれども其爲に大なる長所を忘却するといふ事は無かつたつもりである。

昭和十一年五月一日印刷
昭和十一年五月五日發行

岩波講座 東洋思潮 第十六回配本

編輯兼發行者 東京市神田區一ツ橋 岩波茂雄
印刷者
印刷所 東京市神田區錦町 精興社

發行所 東京神田一ツ橋 岩波書店

大森製本